

Rendre compte du monde

*Representasjon og det menneskelige i
Michel Hœullebecqs La carte et le territoire*

Jørgen Kjøllesdal



Masteroppgave ved Institutt for litteratur, områdestudier
og europeiske språk ved Humanistisk fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2014

Rendre compte du monde

Representasjon og det menneskelige i Michel Houellebecqs

La carte et le territoire

Jørgen Kjøllesdal

Masteroppgave ved Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk ved
Humanistisk fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2014

© Jørgen Kjøllesdal

2014

Rendre compte du monde. Representasjon og det menneskelige i Michel Houellebecq

La carte et le territoire

Jørgen Kjøllesdal

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

IV

Sammendrag

En analyse av hvordan Michel Houellebecqs roman *La carte et le territoire* utforsker representasjonens grenser. Det relativt vide perspektivet relaterer på én side til romanens eksplisitte kunsttematikk, men også til tekstens strukturelle trekk. Jeg begynner med å argumentere for at fortellingens temporale oppbygning er modellert over den geometriske figuren Möbius' bånd, hvilket fungerer som en problematisering og utfordring av begrensningene for fremstillingen av tid i fortellende litteratur. Videre tar jeg for meg romanens ekfrasiske passasjer. Her trekker jeg inn blant annet Jean Baurdillards begrep om det hyperreelle og Kants begrep om det sublime, for å diskutere hva kunstverkene som beskrives i romanen sier om kunstens forutsetninger i en høyteknologisk samtid. Neste kapittel tar for seg romanens tematisering av døden, og forskjellige dødsriter. Denne tematikken settes dels i sammenheng med den overordnede representasjonsproblematikken, dels med Möbiusbåndet, som i denne sammenhengen fremstår som en illustrasjon av det ikke-menneskelige livets kontinuitet. Til slutt sammenlikner jeg romanens avsluttende fremtidsvisjon med William Morris' utopiske roman *News From Nowhere*, og diskuterer hvordan forskjellene dem imellom illustrer i hvilken grad vilkårene for utopisk tenkning har endret seg i den tidsperioden som skiller de to romanene.

Forord

Takk til Ragnhild Evang Reinton for kyndig og motiverende veiledning, samt interesse for mitt prosjekt.

Takk til mine foreldre for støtte i diverse former.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
2	Möbiusbåndet som modell for fremstillingen av temporalitet	9
2.1	Möbiusbåndets egenskaper.....	10
2.2	Prologen.....	12
2.3	Den sykliske utviklingen av Jeds karriere	18
2.4	Mønsteret brytes	27
2.5	Søvnens Möbius-syklus.....	31
3	Kunstverkene i romanen.....	39
3.1	Maleri og fotografi, mennesker og objekter	39
3.2	Kartet og det sublime.....	46
3.3	Kunsttematikkens spredning i teksten	51
3.4	Et ikke-menneskelig blikk	58
4	Døden	65
4.1	Karrieremannens død.....	65
4.2	Drapet på Houellebecq og dødsriter	72
5	Utopi og reversibilitet.....	81
5.1	Utopisjangeren.....	82
5.2	Fremtidsvisjonenes fellestrekk	83
5.3	Reversibilitetens revolusjon	88
5.4	Utopiens endrede vilkår.....	92
5.5	I en verden der alle var som Jed Martin	100
	Litteraturliste	105
	Vedlegg	109

1 Innledning

Michel Houellebecq er en kontroversiell forfatter. Rundt årtusenskiftet fikk han sitt internasjonale gjennombrudd med andreromanen *Les particules élémentaires* (1998), og han har siden den tid blitt anklaget for å være blant annet misogynist, nihilist, reaksjonær, rasist, pornograf og islamofob. Disse beskyldningene har gjerne hatt opphav i en sammenblanding av mannen og verket, i en manglende evne, eller vilje, til å lese hans romaner som fiksjonelle tekster. Samtidig har Houellebecq vist seg motvillig til å ta avstand fra de til tider svært provoserende synspunktene som kommer til uttrykk i hans bøker. I 2002 ble han saksøkt etter visstnok å ha karakterisert Islam som *den dummeste religionen*, i et intervju i forbindelse med romanen *Plateforme* (2001), som blant annet tematiserer sexturisme og terrorisme. Det er altså ikke uten grunn at merkelappen *enfant terrible* har blitt et slags permanent vedheng for Houellebecq, og det er hevet over enhver tvil at hans rykte og image har gjort sitt for å bidra til de høye salgstallene hans romaner oppnår. Hva gjelder fagmiljøet har mottakelsen av hans bøker vært splittet. For eksempel vant *Les particules élémentaires* den litterære utmerkelsen *Prix Novembre* i 1998, men ikke uten at prisens grunnlegger trakk seg i protest. *La carte et le territoire* vant imidlertid den enda mer prestisjetunge *Prix Goncourt* i 2010, hvilket etter min mening markerte den franske litterære offentlighetens endelige annerkjennelse av Houellebecq. Denne siste romanen er altså mitt studieobjekt. Før jeg begynner min analyse, vil jeg imidlertid gi en introduksjon til Houellebecqs tidligere romaner, for å plassere *La carte et le territoire* i forfatterskapets kontekst.

Houellebecq romandebuterte i 1994 med *Extension du domaine de la lutte*. Hovedpersonen er en ensom IT-arbeider, med et heller mørkt syn på sitt eget yrke og den verden han lever i: "Je n'aime pas ce monde. Décidément, je ne l'aime pas. La société dans laquelle je vis me dégoûte ; la publicité n'écœure ; l'informatique me fait vomir. [...] Ce monde a besoin de tout, sauf d'informations supplémentaires" (Houellebecq 1994: 82-83). Fortelling tar form av en slags indre monolog, der hovedpesonens innvendinger mot den moderne verden får fritt utløp. Særlig er det den moralske liberalismen, som fulgte i kjølvannet av 68-opprøret, som kritiseres for å være destruktiv: "L'amour comme innocence et comme capacité d'illusion, comme aptitude à résumer l'ensemble de l'autre sexe à un seul être aimé, résiste rarement à

une année de vagabonde sexuel, jamais à deux” (Houellebecq 1994: 114). Det påstås altså at den seksuelle revolusjon har ødelagt vår evne til å elske, og videre, at den har medført en ny form for klasseskille: ”*La sexualité est une système de hiérarchie sociale*” (Houellebecq 1994: 93). Mot slutten av romanen blir den derpimerte jeg-personen frivillig innlagt på psykiatrisk klinikk. Etter dette oppholdet begir han seg ut på en lengre sykkelstur i det sørlige Frankrike: ”Le prairies sont couvertes de jonquilles. On est bien, on est heureux ; il n’y a pas d’hommes. Quelque chose paraît possible, ici. On a l’impression d’être à un point de départ” (Houellebecq 1994: 155). De menneskefrie omgivelsene skaper altså optimisme hos hovedpersonen, men følelsen varer ikke: ”Je ressens ma peau comme une frontière, et le monde extérieur comme un écrasement. L’impression de séparation est totale ; je suis désormais prisonnier en moi-même. Elle n’aura pas lieu, la fusion sublime ; le but de la vie est manqué. Il est deux heures de l’après-midi” (Houellebecq 1994: 156). Altså gir heller ikke naturen, den usiviliserte verden, hovedpersonen en opplevelse av syntese, av at livet er meningsfullt.

Angrepet på vestlig liberalisme, både økonomisk og moralsk, videreføres i *Les particules élémentaires*. Hovedpersonene er halvbrødrene Michel og Bruno, henholdsvis molekylærbiolog og lærer. Moren forlot dem i ung alder for å leve ut hippie-drømmen, og som resultat har begge sønnene uoverkommelige problemer på kjærlighetsfronten. Denne tematikken, skadevirkningene av en fraværende og egoistisk mor, har et klart selvbiografisk aspekt, og har vært utførlig omtalt¹. De gir seg imidlertid forskjellig utslag i de to sønnene. Bruno blir sexavhengig, og også han innlegges på psykiatrisk klinikk, etter å ha onanert foran en av sine elever. Michel, på sin side, har minimal interesse for sex: ”[S]a bite lui servait à pisser, et c’est tout” (Houellebecq 1998: 21). I begynnelsen av romanen sier han opp forskningsstillingen han har hatt i 15 år, uten annen plan for fremtiden enn å *tenke*. Han jobber på egenhånd i årevis, før han ansettes av et genetisk forskningssenter i Irland, der han kan teste ut sine teorier i praksis. Resultatene av hans arbeid blir beskrevet i romanens epilog, der det også avsløres at fortelleren er situert i år 2079, selv om hovedvekten av handlingen utspiller seg i samtiden. Michels forskning, opplyses det, la grunnlaget for skapelsen av ny type mennesker – udødelige og aseksuelle kloner. Disse harmoniske og fredelige skapningene er i ferd med å overta helt for den gamle menneskeheten: ”[L]’ambition ultime de cet ouvrage

¹ Blant annet har Houellebecqs mor utgitt en bok for å forsvare seg mot de beskyldningene hun mener blir rettet mot henne i romanen. Se: http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/04/30/houellebecq-et-le-retour-de-la-mere-indigne_1040091_3260.html

est de saluer cette espèce infortunée et courageuse qui nous a créés. Cette espèce douloureuse et vile, à peine différente du singe, [...] qui, pour la première fois de l'histoire du monde, sut envisager la possibilité de son propre dépassement" (Houellebecq 1998: 316). Vitenskapelige og teknologiske fremskritt har altså satt menneskheten i stand til å skape en forbedret versjon av seg selv.

Fortellingen i *Plateforme* fra 2001 begrenser seg til verden slik vi kjenner den.

Hovedpersonen, som nok en gang heter Michel, jobber for kulturministeriet. Han har ansvar for finansiering av kunstutstillinger, men ingen stor entusiasme for verken kunst eller politikk. Hans stilling gir imidlertid forfatteren anledning til å harselere med samtidskunsten, en tematikk som gjenopptas og videreutvikles i *La carte et le territoire*. Her om en *trash*-kunstner: "Il s'était surtout fait connaître en laissant pourrir de la viande dans des culottes de jeunes femmes, ou en cultivant des mouches dans ses propres excréments, qu'il lâchait ensuite dans les salles d'exposition" (Houellebecq 2001: 192). Romanens hovedfokus er imidlertid sexturisme. Michel møter turoperatøren Valérie da han er på pakketur i Thailand. De innleder et forhold, som inkluderer partnerbytte og besøk til S&M-klubber, og går i tillegg sammen om å grunnlegge reisebyrået *Aphrodite*, som tilbyr vestlige turister pakketurer til en rekke u-land, med lokale prostituerte som det viktigste trekkplasteret. Mot slutten av romanen, like etter at paret har bestemt seg for å bli boende i Thailand, utsettes hotellet deres for et terroristangrep, og Valéry blir drept.

La possibilité d'une île fra 2005 videreutvikler den fremtidsvisjonen som presenteres i epilogen i *Les particules élémentaires*. Romanen har tre fortellere: Daniel, Daniel²⁴ og Daniel²⁵. Førstnevnte lever i nåtiden, og er en vellykket, men kynisk og provoserende komiker. Hans forestillinger har navn som *On préfère les partouzeuses Palestiniennes*, (Houellebecq 2005: 47), og han registrerer med overraskelse at han regnes som en forkjemper for ytringsfriheten. Her er det åpenbart at forfatteren leker med sitt eget offentlige image, spesielt med tanke på den nevnte kontroversen rundt *Plateforme*. Daniel¹, som altså er komiker av yrke, har et noe dystert menneskesyn: "Je haïssais l'humanité, c'est certain, je l'avais haïe dès le début, et le malheur rendant mauvais je la haïssais aujourd'hui encore bien davantage" (Houellebecq 2005: 417). Romanen presenterer imidlertid en løsning på det problemet som er den menneskelige tilstand: Daniel¹ blir medlem av en sekt, *les Elohim*, som lover sine medlemmer evig liv gjennom den banebrytende kloningsteknologien de er i ferd med å utvikle. Daniel²⁴ og -25 er kloner av komikeren, som lever omtrent 2000 år etter

han. De bor på et inngjerdet område, uten annet selskap enn en klonet hund. Disse *néo-humains* inntar næring i pilleform, og når én klones tilmålte tid renner opp erstattes han av en annen, uten å oppleve sykdom eller alderdom. Hver av dem er pålagt å kommentere de selvbiografiske nedtegnelsene til Daniel¹, for at en viss enhelig identitet skal føres videre i rekken av kloner. De har imidlertid store problemer med å forstå hva menneskelige følelser en gang var, da de selv fører en eksistens tilnærmet fri for smerte og begjær. Imidlertid slutter romanen med at Daniel²⁵ velger å forlate sin innhegning, og bevege seg ut i verden, som nå er en ørkenliknende villmark der enkelte eksemplarer av den gamle menneskeheten, *sauvages*, enda bor. En rest av menneskelige følelser synes altså å ha overlevd.

Houellebecq skriver altså kritisk om livsvilkårene i dagens vestlige samfunn. Dette er i seg selv langt fra ekstraordinært, men Houellebecqs kritikk skiller seg ut i kraft av sin kompromissløse voldsomhet, og det at den *ikke lar seg kategorisere*. Bruno Viard påpeker denne kritikkens uklassifiserbare karakter: ”On est arrivé à ce paradoxe que la gauche antilibérale en économie [...] est devenue libérale en morale tandis que la droite libérale en économie s’est retrouvée antilibérale en morale. L’originalité de Houellebecq est qu’il est antilibéral en tout, ce qui lui rend inclassable” (Viard 2013: 46). I sin motvilje mot å ta parti rammer altså kritikken i hans romaner alt og alle, og kan således oppleves som selvmotsigende. De beskriver et samfunn der man kun har valget mellom verre og verst. Hovedsaklig fremstilles håpet om å finne kjærlighet som det eneste lyspunktet, men forholdene som beskrives ender i all hovedsak ulykkelig. Dette illustrerer en slags grunnidé i forfatterskapet, at den seksuelle liberalismen ødelegger menneskers evne til å elske, slik den økonomiske liberalismens konsumklutur banaliserer livet og tømmer det for mening. Viard hevder derfor at Houellebecq er å forstå som en postrevolusjonær forfatter: ”Si les romans de Houellebecq sont légitimement comparés à ceux de Balzac, c’est [...] parce qu’ils sont, eux aussi, l’histoire de familles décomposées après avoir traversé un épisode révolutionnaire. [...] Houellebecq écrit après 1968 comme Balzac écrit après 1830” (Viard 2013: 25). Felleskapets forfall, i oppløsningen av tradisjonelle intitusjoner som familien og kirken, er altså et grunnleggende og gjennomgående tema. Oppfatningen av individualismen som en destruktiv kraft lar seg avlese i fraværet av individualisering og psykologisering av romanpersonene: ”[L]’œuvre houellebecquienne se signale surtout par le refus des différences individuelles” (Viard 2013). Forfatterskapet kan i denne forstand forstås som en jakt etter *det felles menneskelige*, som underkommuniseres og nedvurderes i et samfunn der *selvrealisering* er idealet.

Flere av disse kjennetegnene ved Houellebecqs *œuvre* gjenfinnes i *La carte et le territoire*. For eksempel har hovedpersonen, Jed Martin, en distansert far, og en mor som begikk selvmord. Da faren dessuten velger å avslutte livet på en eutanasi-klinikk i Sveits, fremstår dette som en ekstrem formulering av Houellebecqs sentrale idé om at markedsøkonomien er en inntrenger i livene våre. Jeds ene store kjærlighetsforhold blir avbrutt da Olga, hans russiske kjæreste, får et jobbtilbud i hjemlandet. Forsøket på gjenopptakelse flere år senere fører ingen steds hen, et utfall en leser bevandret i forfatterskapet vil kunne forutsi med tilnærmet sikkerhet. Forholdet mellom Jed og Olga minner dessuten om det mellom Valérie og Michel i *Plateforme*, da også Olga jobber i turistnæringen, og Jed involverer seg i hennes arbeid. *La carte et le territoire* har altså en rekke likhetstrekk med Houellebecqs forutgående romaner. Samtidig vil jeg hevde at den på mange måter markerer en fornyelse av forfatterskapet. På et overordnet nivå kan man si at den aggressive misantopiske tonen har veket for en mer avmålt melankoli. Det er ikke dermed sagt at *La carte et le territoire* er en livsbejande bok, men det er ikke her den houellebecqianske verdensanskuelsen gir seg sine mest ekstreme utslag. De tidligere så fremtredende og eksplisitte, etter hvert også anmasende, sexskildringene er nærmest fraværende. Det samme gjelder de beskrivelsene og formuleringene som synes å ha sjokkeffekt som sin eneste funksjon. Her utgjør riktignok det brutale mordet på romanpersonen Houellebecq et slags unntak, men denne hendelsens lekne metafiksjonelle aspekt nyanserer den ellers realistiske og sjokkerende beskrivelsen av åstedet. Denne selvkommenterende kvaliteten ved romanen er en nyvinning i forfatterskapet, og viktig fordi den knytter an til verkets hovedtematikk: Kunst, og den kunstneriske skapelsesprosess.

Oppgavens første hovedkapittel er en analyse av romanens tidsfremstilling. Jeg ønsker å vise at fremstillingen av den tidsperioden som fortellingen dekker, Jed Martins livsløp, er modellert over det geometriske objektet Möbius' bånd, som er en *ensidig flate*. Det vises direkte til denne formen i romanen, og min påstand er at Möbiusbåndets særegne kvaliteter inspirerer en utfordring og problematisering av begrensningene for fremstillingen av temporalitet i litteraturen. Dette kapittlet har altså et strukturelt fokus, men vil også ha et noe refererende preg, da gjengivelse av handlingen er et nødvendig ledd i min argumentasjon. Jeg søker dessuten ikke å isolere romanens strukturelle trekk fra dens handlingsnivå, ettersom gjentakelsen av handlingsmønstre til dels er noe romanpersonene er seg bevisst. Dette gjelder særlig hovedpersonens arbeidsrytme. Denne står i sentrum for min analyse, da den også i romanen fungerer som et samlingspunkt for fortellingens øvrige handlingsbaner.

Oppgavens tredje kapittel er viet en diskusjon av kunstverkene som beskrives i romanen. Her trekker jeg inn blant annet Jean Baudrillards begrep om det hyperreelle og Kants begrep om det sublime, for å belyse hovedpersonens kunstproduksjon, og drøfte hva den sier om kunstens situasjon i dag. Da Jed Martin i løpet av sin karriere er innom både fotografi, maleri og videokunst, fokuserer jeg særlig på forholdet mellom medium og motiv, nærmere bestemt hvordan teknologi påvirker menneskets muligheter for å skape representasjoner av verden. Kunstperspektivet er imidlertid ikke begrenset utelukkende til dette kapittelet. Som nevnt vil arbeidsrytmen i hovedpersonens kunstneriske karriere diskuteres i kapittel to, men også i de øvrige kapitlene berøres kunsttematikken, da den har en overgripende plass i romanen og vanskelig kan isoleres. I kapittel fire relaterer jeg for eksempel drapet på Houellebecq til kunsteren Damien Hirst, som sammen med Jeff Koons utgjør motivet i et maleri som Martin aldri klarer å ferdigstille.

Det overordnede fokuset i dette kapitlet er imidlertid døden. Romanen tematiserer hvordan mennesker forholder seg til døden, gjennom blant annet diskusjoner av eutanasi og forskjellige begravelseritualer. Her ønsker jeg å vise hvordan romanen kontrasterer et moderne, svært rasjonalistisk dødsyn, med en mer tradisjonell forståelse, der tanken om *livets videre gang* vektlegges. I denne sammenheng trekker jeg igjen inn Möbiusbåndet som forståelsesmodell, da det opptrer i romanen som inngraving på Houellebecqs gravstein. Til dels viser jeg også her til Baudrillards tankegods, da hans kritikk av Vestens syn på døden har mye til felles med den man finner i romanen, og dermed virker utdypende.

Baudrillard har imidlertid en mer fremtredende plass i oppgavens siste kapittel. Her diskuterer jeg romanens epilog, som presenterer en visjon av Frankrike i nær fremtid, i lys av utopibegrepet og Baudrillards begrep *reversibilitet*. Sistnevnte betegner et alternativ til en dialektisk, lineær historieforståelse, og er således relatert til Möbiusformen, som altså, i *La carte et le territoire*, bevirker en utfordring av lineær tidsfremstilling. Utopiperspektivet i kapittelet er inspirert av epilogens intertekstuelle koblinger til William Morris' utopiske roman *News From Nowhere* fra 1890, samt dialoger tidligere i boken der Morris' idéer diskuteres. Et sentralt poeng i kapittelet er å vise i hvilken grad de samfunnsmessige og historiske forholdene som ligger til grunn for henholdsvis Morris' og Houellebecqs fremtidsvisjoner skiller seg fra hverandre.

Jeg har valgt å gi min oppgave en relativt vidtfavnende tittel. Representasjonsproblematikken relaterer til romanens eksplisitte kunsttematikk, men også tekstens strukturelle trekk.

Romanens Möbius-inspirerte oppbygning problematiserer begrensningene av vår subjektive tidsoppfatning, og kan, som jeg vil vise, forstås som et forsøk på å peke ut over disse. Likeledes er et tilbakevendende element i teksten referanser til ikke-menneskelige synsvinkler. Disse er hovedsakelig knyttet til Jeds kunstverk, og inngår i romanens tematisering av representasjon som utforskning av *grensene for det menneskelige*. Døden kan i denne sammenhengen sies å utgjøre den absolutte grensen. Koblingen mellom representasjon og død gjøres eksplisitt i forbindelse med mordet på Houellebecq, og på et mer generelt plan settes det moderne vestlige dødsynet i sammenheng med funksjonalistiske tendenser i kunsten, som diskuteres utførlig i romanens dialoger. Utopien fremstår på sin side som en sjanger som tar for seg *menneskehetens muligheter*. I sin klassiske form er den altså en håpefull, om enn urealistisk, representasjon av artens potensiale, og romanens slutt reiser spørsmålet om i hvilken grad en slik representasjon er mulig i en situasjon der fortidens utopier er realisert. Avslutningsvis samler jeg disse tematiske trådene i en analyse av Jeds siste kunstverk.

Min basale motivasjon for å skrive om *La carte et le territoire* har vært et ønske om bedre å forstå romanen. Da boken utkom kjente jeg til Houellebecqs øvrige romanforfatterskap, og lot meg overraske over at denne teksten syntes å yte mer motstand, være mer ugjennomtrengelig enn hva jeg hadde forventet. Som Viard påpeker var jeg ikke alene om denne reaksjonen: ”Malgré sa simplicité de lecture, *La Carte et le Territoire* est un roman complexe et nuancé qui a laissé la critique bien perplexe” (Viard 2011: 88). Jeg satt igjen med en følelse av at noe hadde unnsiluppet, at jeg gikk glipp av noe viktig. Denne oppgaven er et forsøk på å kartlegge det komplekse terrenget som skjuler seg under romanens bedragersk enkle overflate.

2 Möbiusbåndet som modell for fremstillingen av temporalitet

[I]l était visiblement parvenu à une fin de cycle.

(Houellebecq 2010: 29)²

I denne delen av oppgaven vil fokuset hovedsaklig være på romanens strukturelle trekk, nærmere bestemt hvordan dens tidsfremstilling er bygd opp. Min hensikt er å vise at den temporale strukturen i *La carte et le territoire* er modellert over det geometriske objektet Möbius' bånd. Jeg vil gå nærmere inn på dets egenskaper i det følgende, men til å begynne med kan jeg si at båndets definerende kvalitet er at det er en *ensidig flate*. Denne egenskapen bærer implikasjoner som utfordrer vår oppfatning av både tid og rom, hvorav førstnevnte er det jeg hovedsakelig kommer til å fokusere på, da jeg søker å vise at Möbiusbåndet, i romanens kontekst, fungerer som modell for en ikke-lineær tidsfremstilling. Denne delen av oppgaven vil ha et noe refererende preg, da den forholder seg til fortellingen som helhet, og jeg følgelig ser det som nødvendig å gjengi større deler av handlingen for å illustrere mine poenger. Implikasjonene av Möbiusbåndet går ut over det rent strukturelle, den fungerer også som samlingspunkt for romanens tematiske hovedlinjer, og følgelig binder den romanens form- og innholdsmessige sider sammen. Av hensyn til ryddighet vil imidlertid ta for meg disse tematiske aspektene videre utover i oppgaven, og i første omgang altså begrense meg til tidsfremstillingen.

La carte et le territoire inneholder én eksplisitt referanse til Möbiusbåndet. Før romanpersonen Houellebecq blir myrdet på brutalt vis, har han designet og fått utført sin egen gravstein: "[U]ne simple dalle de basalte noir, au niveau du sol ; il insistait sur le fait qu'elle ne devait en aucun cas être surélevée, même de quelques centimètres. La dalle portait son nom, sans date ni aucune autre indication, et le dessin d'un ruban de Moebius" (309). Denne referansen fungerer altså som en tolkningsnøkkel for romanen, den gir leseren et hint om

² Referanser til *La carte et le territoire* vil i det følgende bli oppgitt kun med sidetall

utformingen av fortellingens underliggende mønster. Dette understrekes på meta-nivå, i det at gravsteinen som Möbiusbåndet figurerer på tilhører forfatterens fiktive motpart. Det at formen erstatter de konvensjonelle dato-opplysningene, tilsier på sin side at den er knyttet til temporalitet. I diskusjonen av romanens tidsfremstilling vil jeg forholde meg til artikkelen ”L’animal lecteur, et autre sujets sensibles” av Aymeric d’Afflon. Her skisserer han en på én gang strukturell og tematisk lesestrategi for romanen, på basis av Möbiusbåndets særegne kvaliteter. Hans nærlesning av romanens prolog vil være mitt utgangspunkt i dette kapittelet, mens jeg i den videre analysen vil forholde meg friere til hans poenger. Aller først vil jeg imidlertid gi en kort introduksjon til Möbiusbåndet.

2.1 Möbiusbåndets egenskaper

Möbius’ bånd, eller Möbius’ flate, er et geometrisk objekt oppkalt etter den tyske matematikeren August Ferdinand Möbius, som oppdaget det i 1860-årene (Pickover 2006: 28). Möbiusbåndets definerende egenskap er at det kun har én side. Dette betyr at figuren er ikke-orienterbar, det er umulig å bestemme en over- eller underside. Man kan lage en tredimensjonal Möbiusflate ved å ta en papirstrimmel og føre de to endene sammen som om man skulle lage en sirkel. Før man fester endene sammen gir man en av dem en halv vridning (180 grader), og man har et Möbiusbånd. Ved første øyekast synes objektet å ha to rander, som en gummistrikk eller et armbånd, hvilket ville bety at det også har to sider. Ved å føre fingeren langs randen oppdager man imidlertid at denne adskillelsen kun er tilsynelatende, da man ved en ubrutt bevegelse ender opp tilbake ved utgangspunktet.

Ved hjelp av en slik tredimensjonal modell kan man se at flaten er karakterisert av en mer eller mindre (avhengig av materiale, båndets bredde osv.) jevn vridning. Fremstilt i to dimensjoner er denne formens kontinuitet vanskeligere å begripe, da synsvinkelen i stor grad påvirker hvordan Möbiusbåndet fremstår. For eksempel vil båndet se ut til å krysse seg selv som et åttetall sett fra en vinkel, mens det snarere likner en trekant sett fra en annen. D’Afflon påpeker denne diskrepansen mellom vår oppfatning av den samme figuren fremstilt i to eller tre dimensjoner. Den skyldes at det er noe kontraintuitivt ved en ensidig flate: ”Représenté en deux dimensions, il sollicite d’autant plus nos capacités phénoménologiques de reconstruction” (D’Afflon 2011: 64). Vi har vanskeligheter med å fatte figurens helhet og sammenheng når den fremstilles todimensjonalt: ”En effet, la perception fonctionne par esquisses, et tente ensuite de reconstituer la cohérence d’ensemble des phénomènes”

(D’Afflon 2011: 64). I møte med det todimensjonale Möbiusbåndet, hevder han altså, fungerer vår persepsjon skissevis, antydningssvis, i forsøket på å erkjenne formens *koherens*. Vi oppfatter en diskontinuitet, som ikke ligger i formen selv, men skyldes tilkortkommenheten av vår persepsjon.

Et annet kjennetegn ved Möbius’ flate er at den er syklisk. Der man gjerne tenker seg en syklus som sirkulær, som en utvikling eller prosess som gjentar seg, eksempelvis årstidene, har Möbiussyklusen en avvikende egenskap. For å fullføre en konvensjonell syklus, for å nå tilbake til utgangspunktet, kreves *én runde*: Man må gjennom høst, vinter og vår før det blir sommer igjen. Sammenlikner man Möbiusbåndet med en slik sirkulær syklus vil distansen som må dekkles før man er tilbake til start være dobbelt så lang. Den distansen som utgjør en hel sirkel vil bare rekke til en halv runde rundt Möbiusflaten, til et punkt som er det speilvendte av det hvor man begynte. Denne speilvingingen er definerende for ikke-orienterbare overflater (Pickover 2006: 114), og den er grunnen til at det gir mening å si at Möbiusbåndet er uten retning. Dette aspektet er vanskelig å visualisere ettersom det ikke er mulig å illustrere i praksis, men hvis man ser for seg at man beveger seg i et Möbius-format rom, man kan tenke seg at man tror man er tilbake der man begynte, for så å oppdage at man har hjertet på høyre side. Teoretisk sett er det altså likegyldig om man beveger seg til venstre eller høyre fra sitt utgangspunkt, da man uansett kommer til å passere det *i begge retninger*. Man kan beskrive Möbiusflaten som en dobbel syklus, som verken har begynnelse eller slutt, men i stedet er preget av en kontinuerlig speilvendingsprosess. Dette betyr imidlertid ikke at dens bane er uforutsigbar. Syklusens andre halvdel vil følge det samme forløpet som den første, kun speilvendt. Der gjentakelsen av en sirkulær syklus vil bestå i gjentakelsen av det samme, innebærer en Möbiussyklus både repetisjon og variasjon, gjentakelse og invertering.

Möbiusflaten har altså en rekke egenskaper som utfordrer våre perseptuelle evner. Formens kontraintuitive koherens gir oss mulighet til å avdekke begrensningene av vår egen sansning, til å se den oppstykkede, diskontinuerlige karakteren av vår opplevelse av verden:

Il propose ainsi [...] une représentation du réel sous la forme d’un cycle infini caché derrière les découpages, les hiérarchies et les axiologies. En tant que projet esthétique, il consiste à retrouver la continuité sensible perdue sous les opérations de discontinuité de la perception et de l’entendement. (D’Afflon 2011: 72)

D’Afflon hevder at menneskelig subjektivitet underkjenner det sanseliges dybde, mangfold, og *kontinuitet*, ut fra våre egne perseptuelle begrensninger. Möbiusformen peker derimot i

retning av noe som går ut over disse begrensningene, ved å vise en endeløs, kontinuerlig syklisitet, som ikke lar seg redusere til våre tilvante kategorier: "L'expérience de la temporalité linéaire serait dans ce cadre une illusion court-termiste, tout comme l'illusion de l'infini" (D'Afflon 2011: 72). Den lineære oppfatningen av tid beror på menneskets subjektive opplevelse av sitt eget liv, som er en begrenset periode, med begynnelse og slutt. I et videre perspektiv fremstår imidlertid den menneskelige erfaring som kun én av mange, og menneskelig liv som kun én manifestasjon av liv generelt. D'Afflon hevder altså at vår lineære tidsoppfatning er illusorisk fordi den baserer seg på menneskets kortsiktige, avgrensede tidsperspektiv, mens Möbiusformen impliserer en uavgrenset kontinuitet. Denne tanken om begrensningene av det menneskelige er viktig å ha med seg i lesningen av *La carte et le territoire*. Jeg vil diskutere hvordan den gir seg til kjenne blant annet i forbindelse med Jeds kunstverk, tematiseringen av døden, og sammenblandingen av skrivestiler. I dette kapitlet vil jeg imidlertid holde meg til hvordan fremstillingen av tid er strukturert over Möbiusformens vridde syklisitet.

2.2 Prologen

D'Afflon hevder at romanens sykliske fremstilling av tid etableres i prologen, at det her presenteres fire temporale *skisser*, som videreutvikles i bokas påfølgende deler. Disse skissene har det til felles at deres definerende kvalitet, det som gir dem en strukturell funksjon, er deres temporale utstrekning. D'Afflons firedeling av prologen beror først og fremst på temporale markører. I det følgende vil jeg gjengi hans analyse av prologen.

1.) Første del åpner med beskrivelsen av et møte mellom Damien Hirst og Jeff Koons, som leseren etter hvert oppdager at er motivet i et maleri. Vi befinner oss i atelieret til maleren Jed Martin, som i tre uker har forøkt å oppnå en tilfredsstillende fremstilling av Koons' ansikt, uten resultat: "[C]'était aussi difficile que de peindre un pornographe mormon" (10). I denne første delens siste avsnitt introduseres det tilbakevendende motivet varmtvannsberederen: "Dans la cuisine, quelques pas derrière lui, le chauffe-eau émit une succession de claquements secs. Il se figea, tétanisé. On était déjà le 15 décembre" (11). Denne datoen er den siste opplysningen i prologens første del.

2.) Neste del åpner likeledes med en tidsangivelse: "Un an auparavant, à peu près à la même date, son chauffe-eau avait émis la même succession de claquements, avant de s'arrêter tout à

fait” (12). Her hoppes det altså et år tilbake i tid, og en parallellitet opprettes mellom denne og den forutgående delen ved at varmtvannsberederen gir fra seg *de samme* lydene. Videre skildres tidsrommet til og med første juledag. Jed ser seg tvunget til å ta inn på hotell grunnet vanskeligheter med å få tak i en rørlegger. Han lykkes til slutt om morgenen den 24. desember, og drar den kvelden til farens hus for å tilbringe julaften sammen, hvilket er en årlig tradisjon. I denne delen finner man et stort antall tidsangivelser, til dels svært nøyaktige: ”Vers six heures du matin” – ”Vers quinze heures” – ”un peu après dix-sept heures” – ”Vers dix-sept heures” (12-14). I tillegg brytes den hovedsakelig rent kronologiske fremstillingen. Tidsperspektivet vides ut gjennom et tilbakeblikk til da Jed kjøpte leiligheten sin, samt en knapp beskrivelse av de forutgående månedene: ”Il était décidément à bout de nerfs en ce moment, il travaillait trop, il avait commencé six tableaux en même temps, depuis quelques mois il n’arrêtait plus, ce n’était pas raisonnable” (13). Denne passasjen gir det første innblikket i den sykliske rytmen som preger Jeds profesjonelle liv, der svært produktive perioder veksler med total inaktivitet. Den produktive fasen som beskrives her er kun ved sin begynnelse, og skal til sammen komme til å vare i halvannet år. Julaftens forløp blir konsist oppsummert: ”[L]a soirée fut une zone de temps neutre, voire semi-conviviale” (18). Deretter avsluttes epilogens andre del med en kort beskrivelse av den følgende morgenen, som begynner slik: ”Le lendemain matin, vers sept heures” (18). Som d’Afflon påpeker er frekvensen av temporale markører så høy i denne delen at man som leser tar seg i å lure på hva den er motivert av (D’Afflon 2011: 65). I tillegg ser man antydningen av en vekslende rytme i fortellingen. Rørleggerbesøket vies over én side, mens besøket hos faren, som hele delen leder opp til, nærmest kun nevnes i forbifarten. Denne *temporale ujevnheten*, vekslingen mellom ellipser og inngående beskrivelser, skal komme til å gå igjen i romanens hoveddeler.

3.) Også prologens tredje del åpner med en tidsangivelse: ”Un an plus tard la réparation avait tenu, c’était la première fois que le chauffe-eau donnait un signe de faiblesse” (19). Vi er altså tilbake ved det øyeblikket som avsluttet den første delen – varmtvannsberederens utbrudd den 15. desember. Videre i samme avsnitt hopper narrativet frem til den årlige julemiddagen, altså ni dager senere. Dette skjer nærmest ubemerket, ettersom de nøyaktige tidsangivelsene som preget den forutgående delen er fraværende her. I stedet besørger sammensetningen av verbtider en glidende overgang: ”Leur repas annuel aurait cette fois lieu dans une brasserie de l’avenue Bosquet appelée *Chez Papa*. Jed l’avait choisie dans le *Pariscope* sur la foi d’une annonce publicitaire promettant une qualité traditionnelle, à l’ancienne, et la promesse était,

dans l'ensemble, tenue" (19). Måltidet *skulle* denne gangen finne sted, Jed *hadde valgt* restauranten på bakgrunn av et løfte som *hadde blitt* holdt. Denne passasjen fungerer som en overgang til beskrivelsen av måltidet. I motsetning til den forrige delen er middagen her utførlig beskrevet, hvilket eksemplifiserer en *varierte gjentakelse* av motiver, gjentakelse med motsatt fortegn. I dette tilfellet er variasjonen strukturell. Man kan ikke sammenlikne de to sammenkomstene på det diegetiske nivå, ettersom forløpet av det første er utelatt. Videre utover i romanen finner man imidlertid dette mønsteret av speilvendte gjentakelser også på handlingsplan, hvilket i prologen, som vi skal se, eksemplifiseres gjennom varmtvannsberederen. Etter restaurantbesøket avsluttes tredje del med et avsnitt der Jed kommer hjem, konstaterer at varmtvannsberederen fungerer som den skal, og sovner: "[L]e cerveau parfaitement vide" (25). Også søvn og oppvåkning fungerer i romanen som temporale markører. De er henholdsvis inn- og utgang til den særegne opplevelsen av tid man har i søvne, av tiden som grenseløs og uten retning. Dessuten bør man merke seg understrekingen av tomhet, at Jed sovner uten en tanke i hodet. Perioder med tom tid, også i våken tilstand, har nemlig en overgangsfunksjon på lik linje med søvnen. Jeg vil diskutere søvntiden nærmere i slutten av kapittelet, i forbindelse med en drømmeskildring, og nøyer meg foreløpig med å si at søvnen i *La carte et le territoire* utgjør et tidsrom der endringer skjer og beslutninger tas.

4.) Prologens siste del begynner kun noen timer etter at Jed sovner, da han vekkes av bråk fra varmtvannsberederen: "Il se réveilla en sursaut au milieu de la nuit, le réveil indiquait 4 h 43" (26). Det er ubehagelig varmt i leiligheten og varmtvannsberederen lager faretruende lyder: "[C]e n'étaient pas les claquements habituel, la machine émettait cette fois un ronflement prolongé, grave, presque infrasonique" (26). Etter å ha åpnet vinduet ender Jed med å rive i stykker og trampe på det mislykkede maleriet av Damien Hirst og Jeff Koons. Han sklir i oljemalingen og faller, slår hodet og kaster opp: "[D]'un seul coup il se sentit mieux, l'air frais de la nuit circulait librement sur son visage, il ferma les yeux avec bonheur ; il était visiblement parvenu à une fin de cycle" (29). Denne siste bemerkningen, som avslutter prologen, gir leseren en tolkningsnøkkel. Den eksplisitte referansen til syklisitet fungerer både som et frempek, ved at den retter oppmerksomhet mot fremstillingen av temporalitet videre i romanen, og som en retroaktiv oppfordring til å merke seg den sykliske oppbygningen av prologen man allerede har lest.

D'Afflon hevder at den besjelte varmtvannsberederens turbulente eksistens utgjør romanens første sykliske narrative mønster: 1.) den gir fra seg faretruende lyder 2.) ett år tidligere lagde

den de samme lydene, sluttet å fungere, og ble til slutt reparert 3.) den fungerer tilsynelatende fortsatt da Jed kommer hjem 4.) den lager uvante lyder og har gjort det uutholdelig varmt i leiligheten, altså det motsatte problemet av det den forårsaket ett år i forveien. Denne speilvendingen av situasjonen avslører at det ligger et Möbius-mønster til grunn for utviklingen av varmtvannsberederens tilstand: "Les états d'âme cycliques du chauffe-eau" (D'Afflon 2011: 64). I denne syklusen utgjør del én og tre en form for transportetapper, perioder der ting går sin gang, mens del to og fire beskriver de to motsatte ytterpunktene. Slutten av prologen viser altså det speilvendte varianten av problemet som oppstår i del to, og da den eksplisitte bemerkningen om at Jed har nådd enden av en syklus også har overføringsverdi på varmtvannsberederen, gir den et pek om at de forskjellige sykliske banene i fortellingen ikke er isolerte, men har berøringspunkter og griper inn i hverandre. Som vist finner man også dette mønsteret av speilvendt repetisjon på det strukturelle plan. Ved slik å introdusere den vridde syklisiteten, gjentakelsen av handlinger og situasjoner med motsatt fortegn, tilbyr prologen en miniatyrgutgave av den sykliske strukturen som preger fremstillingen av handlingsforløpet gjennom hele *La carte et le territoire*.

Varmtvannsberederen opptrer også senere i romanen, men det er i prologen at den er mest tydelig til stede. Det påfallende store fokuset på et såpass banalt objekt er med på å rette oppmerksomheten mot den sykliske utviklingen apparatet eksemplifiserer, samtidig som det introduserer et tematisk fokusområde som er gjennomgående i romanen, nemlig menneskers forhold til menneskeskapte objekter. Industrielle og teknologiske produkter er viktige motiver i Jeds kunstneriske produksjon, romanpersonen Houellebecq blir oppglødd ved tanken på å skrive skjønnlitteratur om radiatorer, og det vies mye plass til informasjon om biler, kameraer også videre, ofte holdt i en tone inspirert av bruksanvisninger. Dessuten er gjenopptakelsen av håndverksproduksjon av avgjørende betydning for det fremtidige samfunnet som presenteres i epilogen. Varmtvannsberederen skiller seg imidlertid fra de øvrige produktene i romanen fordi den er det eneste som besjeles: "[L]'appareil émit un ronflement bref, comme s'il se sentait menacé par l'intrusion" (27). Strengt tatt minner den, med sin territorielle knurring, mer om en hund enn et menneske, og den skal da også komme til å utgjøre Jeds mest trofaste følgesvenn: "Il était, en somme, son plus ancien compagnon" (384). Denne objekt-besjelingen kobler et banalt produkt til organisk, dyrisk liv, og knytter dermed det ikke-organiske og menneskeskapte til naturens syklisitet. Denne koblingen er vanskelig å få øye på ved første gjennomlesning av prologen, men den gir like fullt et hint om at fortellingens forskjellige sykluser, hva enten de er knyttet til mennesker, produkter, økonomi eller natur, alle står i

sammenheng med hverandre. Lenger ut i romanen blir denne tropen reversert i en replikk fra Houellebecq: ”Nous aussi, nous sommes des produits [...]. Nous aussi, nous serons frappés d’obsolescence” (167). Spørsmålet angripes altså fra begge sider, produkter tilskrives en livssyklus mens mennesker beskrives som produkter. Også dette grepet synes å eksemplifisere romanens underliggende Möbius-logikk: Ved metaforisk å sammenlikne både det ikke-levende med det levende, og det levende med det ikke-levende, dannes en helhet der sidene ikke er til å skille fra hverandre, der en kontinuitet opprettes mellom et konsept og dets motsetning.

Med tanke på forbindelsene mellom tilsynelatende urelaterte sykluser er det interessant å merke seg at varmtvannsbereder-syklusen er knyttet til den årlige gjenkomsten av julaften: ”[Q]ui rythment les relations familiales et affectives tout au long du roman, couplant ainsi les cycles matériels aux cycles naturels, culturels et individuels convoqués par cette référence religieuse” (D’Afflon 2011: 65). Som det fremgår av sitatet er denne høytiden en rik konnotasjonsbærer, og den fungerer derfor som et tilbakevendende holdepunkt i *La carte et le territoire*, som et krysningspunkt for tekstens mangfoldige narrative baner. Signifikatet *jul* har som funksjon å muliggjøre narrativ sammenstilling, eller *juxtaposition*, av tilsynelatende urelaterte sykluser, eksempelvis altså tilstanden av et husholdningsapparat og en den affektive utviklingen i et far-sønn forhold. Sett under ett utgjør Jeds livsløp romanens primære handlingssyklus. Samtidig er denne ikke isolert, men påvirkes av faktorer som samfunnsmessige forhold og andre mennesker, som hver for seg også følger sykliske utviklingsmønstre. Disse kommer imidlertid kun til syne i den grad de krysser Jeds bane, som altså varmtvannsberederen og faren gjør her, og det er følgelig kun hans syklus leseren får et fullstendig bilde av. Jeds kunstneriske faser er også preget av en syklisk utvikling, og selv om denne kommer til syne prologen, vil jeg heller diskutere den i lys av romanens øvrige deler, der den avtegner seg med større tydelighet. I første omgang vil jeg holde meg til prologen, og vise hvilke sykluser som i denne delen er knyttet til julen.

Ved siden av Jeds kunstneriske utvikling og varmtvannsberederens opp- og nedturer, finner man en tredje syklus knyttet til forholdet mellom far og sønn Martin. Denne etableres i skildringene av deres årlige julemiddag, som det altså er to av i prologen. Selv om den første av disse sammenkomstene beskrives i knappe ordelag og uten replikker, tegnes et tydelig bilde av et distansert far-sønn forhold, i en passasje der Jed utfører noe som minner om meditasjonsøvelser for å forberede seg mentalt til det årlige møtet. Det at deres forhold verken

er nært eller åpent minsker imidlertid ikke den affektive betydningen julemiddagene har i romanen. Det er noe uforløst i forholdet deres som skaper spenning og ubehag: Selvmordet til Jeds mor er et tabubelagt emne de aldri har diskutert, og denne tausheten har skapt avstand mellom dem. Dette hinderet i forholdet deres er imidlertid ikke uoverstigelig, og hvert av møtene deres bærer i denne forstand i seg potensialet til å bli den gangen tabuet brytes, hvilket da også skjer i romanens andre hoveddel. I det møtet som blir beskrevet mest utførlig i prologen, er det også antydninger til en tilnærming mellom far og sønn, da Jed nevner Houellebecq, og det viser seg at faren kjenner til hans forfatterskap: ”Tu connais ? » demanda Jed, surpris. Jamais il n’aurait soupçonné que son père puisse encore s’intéresser à une production culturelle quelconque” (22). Jed har blitt anbefalt å kontakte Houellebecq for å be han skrive katalogteksten til sin kommende utstilling. Han har imidlertid ikke fått svar, og farens varme omtale av forfatteren minner han på at han bør gjøre et nytt forsøk. Dette felles berøringspunktet overrasker Jed og fungerer som et frempek, om enn svakt, til deres neste julemåltid, beskrevet i romanens andre hoveddel, da faren for første gang virkelig åpner seg overfor sønnen.

I følge farens eget utsagn skyldes denne åpenheten at han snart skal dø. At han nærmer seg slutten av sitt livs syklus kommer frem i prologen blant annet gjennom opplysningen om at han har flyttet inn på pleiehjem, og at julemiddagen derfor for første gang finner sted på en restaurant i stedet for i Jeds barndomshjem, nok et eksempel på variert repetisjon. I prologens andre del får man dessuten beskrevet et av Jeds malerier der motivet er avskjedsfesten på farens siste arbeidsdag. Øynene hans uttrykker en *absolutt trishet*: ”Tristesse de quitter l’entreprise qu’il avait fondée, [...] tristesse de l’inéluctable : on avait de toute évidence affaire à un homme fini” (14). Jean-Pierre Martin beskrives i høyeste grad som en karrieremann, og da arbeidet forsvinner fra livet hans har han ikke mye igjen å leve for: ”Il attend la libération, l’envol” (24). Etter et år på pleiehjemmet og den endelige åpenhjertige samtalen med sønnen drar han, i romanens tredje hoveddel, til Sveits og får utført eutanasi. Jed tenker i løpet av måltidet at samtalen hadde gått bedre hvis han hadde hatt kjæreste eller kone, og særlig barnebarn fremstår som et optimalt samtaleemne:

[L]es viellards s’intéressent à leur petits-enfants, c’est connu, ils relient ça aux cycles de la nature ou à quelque chose, [...] le fils est la mort du père c’est certain mais pour le grand-père le petit-fils est une sorte de renaissance ou de revanche, et ça peut largement suffire, l’espace d’un repas de Noël tout du moins. (21)

Barnebarn knyttes her altså til naturens sykluser. Dette peker i retning av romanens overgripende syklus, syklusen av biologisk liv. Selv om fortellingen er sentrert om Jeds livsløp, innehar romanen også et perspektiv som griper ut over enkeltmenneskets liv, ved å plassere det i konteksten av naturens kretsløp. Hva gjelder prologen er det imidlertid mest relevant å holde seg til syklusen av *menneskelig liv*, videreføringen av genetisk materiale i nye generasjoner. Jeds barnløshet avskjærer Martin senior fra denne gleden, og han skal altså komme til å gripe inn i naturens rytme og fremskynde slutten på sin egen livssyklus. Dette er en foregripende tolkning, da den beror på en retroaktiv lesning av prologen, men den viser i hvor stor grad denne første delen forbereder den videre lesningen. Den fungerer som en opptakt ved å introdusere den sykliske strukturen og trekke opp de tematiske hovedlinjene: Kunst gjennom Jed, og dødelighet og arbeid gjennom Martin senior. Alle har de den årlige gjenkomsten av julemiddagen som krysningspunkt. I det følgende vil jeg ta for meg fremstillingen av Jeds karriere, som utgjør romanens sentrale handlingsmønster.

2.3 Den sykliske utviklingen av Jeds karriere

Jeds kunstneriske karriere kjennetegnes av en tydelig rytme i form av vekslingen mellom total inaktivitet og høy produktivitet. Hans egen definisjon av hva det vil si å være kunstner er å være lydhør overfor sin inspirasjon, og underkaste seg den uforbeholdent: "[Ê]tre artiste, à ses yeux, c'était avant tout être quelqu'un de *soumis*. Soumis à des messages mystérieux, imprévisibles" (104). Jed fungerer altså som talerør for et klassisk, musisk syn på inspirasjon og kunstnerrollen. Houellebecqs fiktive dobbeltgjenger tillegges en liknende oppfatning:

On peut toujours, lui avait dit Houellebecq lorsqu'il avait évoqué sa carrière romanesque, prendre des notes, essayer d'aligner des phrases ; mais pour se lancer dans l'écriture d'un roman il faut attendre que tout cela devienne compact, irréfutable, il faut attendre l'apparition d'un authentique noyau de nécessité. On ne décide jamais soi-même de l'écriture d'un livre, avait-il ajouté ; un livre, selon lui, c'était comme un bloc de béton qui se décide à prendre, et les possibilités d'action de l'auteur se limitaient au fait d'être là, et d'attendre, dans une inaction angoissante, que le processus démarre de lui-même. (245)

Også i denne beskrivelsen av skrivearbeidet tillegges kunstneren liten egentlig mulighet til å påvirke den kreative prosessen. Den faktiske utførelsen av arbeidet er kun den siste fasen av denne langvarige prosessen, som ikke kan fremskyndes og som hovedsakelig er preget av venting. Dette synet som tilskrives både Jed og Houellebecq, at kunstneren er slavisk underlagt sin inspirasjon, gjør Jeds isolerte livsførsel, så vel som hans manglende evne til å

konseptualisere sitt eget arbeid, mer forståelig for leseren. Samtidig gir det en begrunnelse for hans arbeidsrytme, kjennetegnet ved syklisk vekslning mellom intens produktivitet og total inaktivitet.

Denne rytmen står imidlertid også i sammenheng med naturens sykluser. Det første kapitlet i romanens første hoveddel åpner med å slå fast at det første Jed tegnet som barn var blomster. Like etter finner man følgende passasje:

La beauté des fleurs est triste parce que les fleurs sont fragiles, et destinées à la mort, comme tout chose sur Terre bien sûr mais elles tout particulièrement, et comme les animaux leur cadavre n'est qu'une grotesque parodie de leur être vital, et leur cadavre, comme celui des animaux, pue – tout cela, on le comprend dès qu'on a vécu une fois le passage des saisons, et le pourrissement des fleurs, Jed l'avait pour sa part compris dès l'âge de cinq ans et peut-être avant [...] (34)

Jed forstod seg altså på naturens sykluser, forgjengeligheten av alt levende, i svært ung alder, og denne innsikten knyttes til hans aller tidligste kunstneriske aktivitet. Den siterte passasjen fokuserer på nedbrytningsprosessen, og dennes groteske, frastøtende karakter. Imidlertid er denne nedbrytningen også et avgjørende ledd i en prosess av omdannelse, der den døde organismen blir til næring for nye organismer. Denne kontinuiteten er i romanens kontekst en av implikasjonene av Möbiusbåndets vridning. Der et isolert livsløp kan tenkes som en tosidig, avgrenset syklus, betegner den ensidige Möbiusflaten en uavgrenset syklisitet som innebefatter både liv og død, og opphever det absolutte skillet mellom disse to. I Jeds vekslning mellom hvileperioder preget av *dødtid*, og høyproduktive, *vitale* perioder, gjenkjenner man mønsteret av nedbrytning, omdannelse og blomstring.

Jeds kunstnerkarriere kan deles inn i fire perioder. Etter å ha tegnet hele barndommen oppdager han bestefarens fotografiapparat på loftet og setter i gang sitt første store prosjekt, som han skal komme til å jobbe med i mer enn seks år: "[L]a photographie systématique des objets manufacturés du monde" (38). Leseren får ikke innblikk i hvor inspirasjonen for dette arbeidet kommer fra, men dets maniske aspekt er tydelig: "[R]ien n'échappait à son ambition encyclopédique, qui était de constituer un catalogue exhaustif des objets de fabrication humaine à l'âge industriel" (38-39). Med henvisning til uspesifiserte kunsthistorikeres retrospektive tolkning av Jeds karriere, slås det fast at denne første, enorme fotografiserien synliggjør en gjennomgående tendens i hans samlede produksjon. Alt han produserer kan betegnes som en "*hommage au travail humain*" (49). Og videre: "Ainsi, Jed se lança dans une carrière artistique sans autre projet que celui – dont il n'appréhendait que rarement le

caractère illusoire – de donner une description objective du monde”. Etter hvert forsvinner imidlertid inspirasjonen. Hans arbeid tiltrekker seg oppmerksomhet fra firmaer som leverer fotografier til diverse tidsskrifter og produktkataloger, og han begynner å ta oppdrag. Selv om han verken endrer motiver eller stil, får tilsynelatende denne kommersialiseringen av arbeidet Jed til å miste all interesse for prosjektet: ”Comme si le fait qu’il en soit venu à photographier ces objets dans un but purement professionnel, commercial, invalidait toute possibilité de les utiliser dans un projet créateur” (50). Det at kommersialiseringen av prosjektet forårsaker dets avslutning, er et mønster som går igjen også i de to neste kunstneriske periodene, og utgjør således et av leddene i hans kunstneriske sykluser.

Slik ender altså den første produktive fasen av Jeds karriere. Den avløses av en periode med *lavintensitetsdepresjon* og tv-titting, altså inaktivitet. Det går imidlertid ikke lang tid før han finner inspirasjon til sitt neste prosjekt, som skal komme til å gi ham hans kunstneriske gjennombrudd. På vei til bestemorens begravelse kjøper Jed et veikart i skala 1/150 000: ”C’est là, en dépliant sa carte, à deux pas des sandwiches pain de mie sous cellophane, qu’il connut sa seconde grande révélation esthétique” (51). Det er kartets klarhet som gjør inntrykk på Jed, kombinert med inntrykket det gir av levende, organisk liv. Så snart han returnerer til Paris kjøper han alle Michelin-kartene han kan finne og begynner en ny produktiv fase. Det er imidlertid viktig å merke seg at dette ikke skjer umiddelbart. Da faren drar tilbake til Paris etter begravelsen, blir Jed værende igjen i bestemorens hus noen dager for å ordne med det praktiske og juridiske. Oppholdet bringer opp en rekke følelser i han, knyttet dels til hans forhenværende kjæreste, dels til det familiære huset:

Il était tenté dans cette maison de croire à des choses telles que l’amour, l’amour réciproque du couple qui irradie des murs d’une certaine chaleur, d’une chaleur douce qui se transmet aux futurs occupants pour leur apporter la paix de l’âme. À ce compte-là il aurait bien pu croire aux fantômes, ou à n’importe quoi. (57)

Denne romantiske, halvpoetiske språkbruken skiller seg ut i romanens kontekst, og speiler således at Jed sjeldent er i kontakt med denne svært følsomme siden av seg selv. Dette inntrykket forsterkes av den bitende tonen i den avsluttende kommentaren, hva enten man tillegger den fortelleren eller Jed selv. I alle tilfeller anerkjenner han på vei tilbake til Paris at oppholdet har gjort han godt: ”Au moment où ils approchaient de l’échangeur de Melun-Centre, il comprit qu’il avait vécu, pendant cette semaine, une parenthèse paisible” (59). Selv om han på forhånd har planen klar for sitt neste kunstprosjekt, gir dette oppholdet han en slags emosjonell renselse, som er nødvendig for at han skal kunne ta fatt på en ny produktiv

periode. Også dette er et mønster som går igjen. Tapsopplevelsen knyttet til bestemorens død, og muligens også en endelig aksept av bruddet med ekskjæresten, er denne gangen foranledningen for at han gjenopptar sitt kunstneriske virke. For at Jed skal kunne ta fatt på et nytt prosjekt, holder det altså ikke å avslutte arbeidet med det forrige. For å fullføre en av sine kunstneriske sykluser er han også avhengig av en katarsisk følelsesmessig opplevelse.

Tilbake i Paris kjøper Jed en mengde Michelin-kart, og gjør i seks måneder ingenting annet enn å fotografere dem. Hans gjennombrudd kommer da hans tidligere medstudenter fra Beaux-Arts, som han har mistet kontakt med, inviterer han til å delta i en fellesutstilling. Initiativet kommer altså utenfra. Han stiller ut et av sine mer enn åtte hundre fotografier, og møter Michelins PR-sjef, Olga. Dette møtet resulterer i et romantisk forhold, en soloutstilling, og et samarbeidsprosjekt med Michelin der trykk av Jeds fotografier selges over internett. I løpet av et år oppnår han anerkjennelse og velstand, men da Olga takker ja til et jobbtilbud i Russland avslutter han veikart-prosjektet. Etter en avskjed der Jed beskrives som reaksjonsløs, innser han at en overgang har funnet sted, og han pakker bort kamerautstyret og kaster alt han har av kart og fotografier: "[I]l comprit qu'il venait, presque à son insu, de franchir une nouvelle étape dans le déroulement de sa vie. Il le comprit à ceci que tout ce qui constituait, il y a quelques jours, son monde, lui apparaissait d'un seul coup complètement vide" (103). Han *skjønner* altså at en livsfase er forbi, men nærmest på tross av seg selv. Han *registrerer* at hans opplevelse av sine omgivelser er drastisk endret, men den emosjonelle bearbeidelsen av bruddet skal komme til å ta lenger tid.

Også den neste perioden av kunstnerskapet igangsettes som følge av hendelser utenfor Jeds (bevisste) kontroll, etter en periode med *tom tid*: "Il ne se passa rien, ou à peu près l'équivalent de rien, pendant plusieurs semaines" (108). Jed blir oppsøkt av en gallerist som ønsker å representere han, men er tilbakeholden ettersom han ikke har noen plan for fremtiden: "[J]e ne sais pas du tout ce que je vais faire. Je ne sais même pas si je vais continuer dans l'art en général" (110). I månedene etter dette møtet, som ikke fører til noen konkret avtale, fyller Jed dagene sine med lange, planløse gåturer. Inspirasjonen uteblir. En dag oppdager han at han befinner seg like ved farens kontor, og overrasker han med et besøk. En måned senere fører Jeds vandringer han uforvarende til leiegården der Olga bodde, hvilket resulterer i et emosjonelt sammenbrudd. Etter å ha søkt tilflukt på en kafé for å skjule at han gråter, ender han opp utenfor en forretning som selger kunstmaling: "Une fois sorti il se trompa de chemin, erra quelques minutes dans un état de semi-conscience hébétée et se

retrouva devant le magasin Sennelier Frères” (115). Man ser her at tilfeldighetenes spill blir tydelig understreket: I sin *halvbevisste* tilstand går Jed seg vill, før han kommer til seg selv igjen utenfor butikkens utstillingsvindu. Alle disse tre gåturene, der Jed ender opp ved steder av personlig betydning, beskrives som om han er seg ubevisst sine omgivelser og vandrer på måfå. Ettersom denne vandringen munner ut i en følelsesmessig krise som igangsetter en ny produktiv fase, hans *retour à la peinture*, fungerer den som en illustrasjon av den underkastelsen Jed mener er avgjørende hos en kunstner. Hans motivasjon for å sette i gang det nye prosjektet er konsekvensen av hendelser han ikke bevisst forårsaker, men snarere *utsettes for*. På tilsvarende vis oppdager han Michelin-kartet fordi faren ber han om å kjøpe det, og hans kunstneriske gjennombrudd skyldes som vist initiativet til andre. Romanens hovedperson fremstår altså som en kunstner som vet at han ikke kan tvinge frem inspirasjon. Og ettersom Jed har tid, og i stadig større grad råd, til å vente, aksepterer han fullt ut sin avhengighet av forhold utenfor hans kontroll.

Selv om avslutningen av kartprosjektet er en direkte konsekvens av bruddet med Olga, mangler denne hendelsen i seg selv det katarsiske elementet som Jed er avhengig av for å kunne la seg inspirere på nytt. Denne emosjonelle baksmellen inntreffer først fire måneder etter at Olga forlater han. Selv om han sier seg ferdig med kartprosjektet, er altså ikke denne syklusen fullendt før tapsopplevelsen er bearbeidet og han gjennomgår en følelsesmessig renselse. Der dette emosjonelle aspektet ved Jeds arbeidsrytme er synlig også i forbindelse med hans første fotografiperiode, knytter det i sammenheng med Michelin-fotografiene også an til den profesjonelle siden av prosjektet. Det er nemlig Olga som *oppdager* Jed, som introduserer han til Paris’ kunstverden og får i stand hans gjennombruddsutstilling. Da denne får enstemmig ros fra kunstpressen, er hun altså ansvarlig for prosjektets *anerkjennelse*. Samtidig står hun bak det samarbeidet Jed deretter inngår med kartprodusenten, som går ut på å selge småskala-reproduksjoner av hans fotografier, hvilket er en innbringende praksis, men et klart steg i kommersiell retning sammenliknet med galleriutstillingen. Dermed nyanseres Jeds umiddelbare, avstumpede reaksjon på bruddet med Olga, tatt i betraktning den rent profesjonelle siden av forholdet deres. Hun har en dobbel funksjon i hans arbeidssyklus, både affektiv og profesjonell, og før kjærlighetssorgen slår inn, mister det kunstneriske prosjektet, hvis suksess hun bidro til, all mening.

To steder i romanen refereres det direkte til anerkjennelse som et nødvendig ledd i hver kunstneriske fase. På første side av romanens andre hoveddel finner man følgende passasje:

On peut travailler en solitaire pendant des années, c'est même la seule manière de travailler à vrai dire ; vient toujours un moment où l'on éprouve le besoin de montrer son travail au monde, moins pour recueillir son jugement que pour se rassurer soi-même sur l'existence de ce travail, et même sur son existence propre [...] (123)

Etter Jeds enormt vellykkede maleriutstilling har hans gallerist begynt å gjenkjenne dette mønsteret: "[T]u t'acharnes dans ton coin pendant des années ; et puis dès que ton travail est exposé, dès que tu accèdes à la reconnaissance, tu laisses tomber" (202). Det sentrale i dette sitatet er at det kobler anerkjennelse til avslutning. Arbeidet må foregå i isolasjon, og avdekkingen av resultatet betyr begynnelsen på slutten av hver kreative fase. Hva gjelder den første fotografiserien kommer anerkjennelsen i form av opptak til den prestisjetunge kunsthøgskolen Beaux-Arts, altså legitimering fra kunstinstitusjonen. Maleriutstillingen, kulminasjonen av hans tredje periode, oppnår så høye salgsspriser at presseomtalen avskrives som uviktig, da anerkjennelsen i alle tilfeller er et faktum. Etter salget av disse maleriene stiller Jed seg avvisende overfor ekstremt lukrative tilbud om portrettoppdrag som han mottar fra diverse millionærer. Franz påpeker altså mønsteret i karrieren hans, og denne gangen velger han å gi avkall på den innbringende muligheten for kommersialisering som følger i kjølvannet av suksessen: "[I]l prit conscience d'un seul coup qu'il était devenu un *homme riche*" (203). Han er tjent så mye på salget av maleriene at han ikke lenger avhengig av å takke ja til tilbudene han får om å jobbe for andre.

Romanpersonen Houellebecq fyller en funksjon i maleri-syklusen som til en viss grad er parallell til Olgas rolle i Michelin-fasen. Da Jed, etter å ha arbeidet i 10 år, innser at det er på tide å arrangere en utstilling, tar han kontakt med Houellebecq for å be han skrive katalogteksten. Der Olga oppdager Jeds arbeid og tilrettelegger hans gjennombruddsutstilling, bidrar Houellebecq med en konseptuell kontekstualisering av maleriutstillingen, en *discours théorique* som Jed selv er helt ute av stand til å formulere (154). Også denne gangen er forholdet mer enn rent profesjonelt: "Était-il en train d'être gagné par un *sentiment d'amitié* pour Houellebecq ? Le mot aurait été exagéré, et Jed ne pensait de toute façon pas être en mesure d'éprouver un sentiment de cet ordre" (191). Etter deres første møte, der Houellebecq går med på å skrive teksten, bestemmer Jed seg for å male et portrett av forfatteren. Dette portrettet blir hans siste maleri, og skal veie opp for fiaskoen med det mislykkede bildet av Jeff Koons og Damien Hirst: "Je veux que ce soit un bon tableau. Je veux que ce soit mon meilleur tableau" (178). Avgjørelsen om å male Houellebecq resulterer i at Jed besøker

forfatteren ytterligere to ganger, først for å ta fotografier å jobbe ut fra, dernest for å overrekke det ferdige bildet som gave.

På vei til det siste møtet innser Jed at han med portrettet av Houellebecq har gjort seg ferdig med maleri: "Maintenant que *quoi* était fini ? En même temps qu'il se posait la question il y répondit, et il comprit que Franz avait vu juste : « Michel Houellebecq, écrivain » serait son dernier tableau" (245). Etter besøket og overrekkelsen av maleriet får Jed en annen innsikt om fremtiden: "Jed avait l'intention de le revoir, mais il eut l'intuition que cela ne se produirait pas" (258). Han har til hensikt å møte Houellebecq igjen, men skjønner intuitivt at dette ikke kommer til å skje. Nok en gang faller altså avslutningen av en kunstnerisk fase sammen med avslutningen av et personlig forhold. Disse sitatene avdekker en selvbevissthet hos Jed, en oppmerksomhet overfor mønsteret i sitt eget liv, som altså munner ut i en slags profetisk evne. Romanens andre hoveddel avsluttes med den følgende passasjen : "[S]es rapports humains déjà peu nombreux allaient un par un s'assécher et se tarir, il serait dans la vie comme il l'était à présent dans l'habitable à la finition parfaite de son Audi Allroad A6, paisable et sans joie, définitivement neutre" (260). Denne avslutningen understreker den forutsigbarheten som etableres av gjentakelsen av handlingsmønstre så langt i romanen. Mønsteret avtegner seg samtidig for leseren og for romanens hovedperson.

Fortellingens underliggende Möbius-mønster lar seg avlese mest tydelig ved sammenlikning av første og annen hoveddel. Enkelte gjentakende mønstre tegner seg allerede i den første delen, knyttet til Jeds kunstneriske sykluser, der både økonomiske, profesjonelle, og følelsesmessige aspekter inngår, men hovedsakelig trer de først frem i del to. Disse gjentakelsene innehar også et element av variasjon, og det er dette aspektet som gjør at del to fremstår som den andre halvdelen av en Möbius-syklus, som den speilvendte runden rundt den banen som blir trukket opp i del én. Hva gjelder Jeds kunstnerskap er et eksempel på denne variasjonen at han i del én fotograferer produkter, mens han i del to maler mennesker. I sistnevnte periode innehar altså både medium og motiv et menneskelig aspekt, mens både fotografiapparatet og de objektene det avbilder er livløse gjenstander. At han i del to ikke ser seg nødt til å kommersialisere sitt kunstneriske prosjekt, som han gjør med begge fotografiseriene, er nok et eksempel på at denne delen presenterer forvridde gjentakelser av motivene fra første del. Jeg vil sammenlikne de forskjellige kunstneriske periodene mer inngående i oppgavens neste kapittel. På et mer overfladisk nivå lar imidlertid det speilvendte forholdet mellom romanens to første deler seg avlese vel så tydelig i Jeds forhold til andre

mennesker: Da han blir introdusert for forfatteren Frédéric Beigbeder i første del, sier Jed nærmest ikke ett ord. I del to tar han derimot initiativ til å møtes. Motsetningen understrekes i beskrivelsen av Beigbeders tilstand. I del én: "[L]'éclat de son regard devait sans doute davantage à la cocaïne" (73). I del to: "[L]'auteur considérait avec mélancolie un pilulier de métal, presque vide, qui ne contenait plus qu'un vague restant de cocaïne" (126). Likeledes fremstår Marilyn, Jeds PR-ansvarlige, som en helt annen person i første og annen del: "[U]ne petite chose souffreteuse, maigre et presque bossue [...] elle tordit ses long cheveux noirs et plats avec angoisse [...]. Son nez coulait constamment" (76). I del to har hun klippet håret, endret klesstil, blitt solbrun, begynt å røyke, og snakker med klarere stemme og mer selvsikkerhet: "Et puis, surtout, elle avait réussi à se débarrasser de ce reniflement quasi permanent qui la caractérisait" (151). Disse to bipersonene fungerer altså som markører for den vridningen som finner sted mellom første og andre del. Ettersom deres respektive roller i fortelling er av begrenset betydning, er det som om forfatteren kan tillate seg å bruke dem til å understreke denne endringen, uten at det fremstår som overtydelig. Man ser nemlig det samme mønsteret, del to som speilvendt repetisjon, i Jeds forhold til de mer fremtredende personene Olga, Houellebecq og Martin senior, men ikke like entydig fremstilt.

Jeds far snakker som sagt åpenhjertig til sønnen for første gang under deres julemiddag i del to, hvilket står i kontrast til den ufrie stemningen som dominerer de to middagene det refereres til i prologen. Selv om denne passasjen altså ikke er plassert i hovedteksten, går den forut for del to i fortellingens kronologi, da den hører innunder den tidsperioden som dekkes summarisk i den første delens siste kapittel. I del to opplever altså Jed *en annen side* av faren enn den han har kjent hele sitt liv. Når det gjelder romanpersonen Houellebecq gjennomgår også han en endring, men denne finner sted utelukkende innenfor rammen av del to. Ved de to første møtene bor forfatteren i Irland. Det er en rekke forskjeller mellom hvordan han fremstår ved disse to anledningene, men det er allikevel det tredje møtet som markerer at en dyptgripende endring har funnet sted. I Irland bor han i et hus fullt av flyttekasser, med en overgrodd gressplen, og tilbringer størsteparten av dagen i senga. Da Jed møter han for tredje gang har han flyttet tilbake til barndomshjemmet på den franske landsbygda, skaffet seg hund, og fremstår generelt som sunnere: "Il avait changé, réalisa aussitôt Jed. Plus robuste, plus musclé probablement, il marchait avec énergie, un sourire de bienvenue aux lèvres" (247). Flyttingen og livsstilsendringen er imidlertid for sekundære å regne, sammenliknet med den sentrale forandringen at han har sluttet å skrive, eller rettere, sluttet å skrive *narrative tekster*. Han gjør imidlertid noen forsøk på å skrive poesi. Denne utviklingen kan sees i sammenheng

med hans retur til barndomshjemmet: "Oui c'est là que je dors [...]. Dans mon ancien lit d'enfant... On finit comme on a commencé" (248). Den ikke-fiktive Houellebecq begynte sin litterære karriere med å skrive nettopp dikt, og det synes i dette tilfellet relevant å trekke inn denne biografiske opplysningen, ettersom den utdyper sitatets påstand om at man slutter som man begynner. Den sykliske utviklingen man ser omrisset av hos romanpersonen Houellebecq, er altså livslang. På sine eldre dager vender han tilbake til utgangspunktet, til sine røtter. Sammenliknet med hans tilværelse i Irland, som ulykkelig, landflyktig forfatter, representerer denne nye tilværelsen en speilvending.

Også Olga vender tilbake i del to. I første del avslutter hun forholdet til Jed ved å flytte til Russland. Etter at de møtes igjen i del to er det Jed som forlater henne, da han innser at de har hatt sin ene sjanse sammen:

Olga était douce, elle était douce et aimante, Olga l'aimait, se répéta-t-il avec une tristesse croissante en même temps qu'il réalisait que plus rien n'aurait lieu entre eux, ne pourrait plus jamais avoir lieu entre eux, la vie vous offre une chance parfois se dit-il mais lorsqu'on est trop lâche ou trop indécis pour la saisir la vie reprend ses cartes[.] (242)

Beskrivelsen av deres forsøk på å gjenoppta forholdet gjentar elementer fra deres første møter, men med motsatt fortegn. Der deres første møte finner sted på en gruppeutstilling der Jed deltar, altså i kunstverdenen, møtes de denne gangen på en fest for medieeliten, altså i Olgas miljø³. Telefonsamtalen som går forut for møtet er preget av en gjensidig nøling: "On pourrait se voir », répondit rapidement Jed. Il fallait que quelqu'un le dise en premier; voilà, c'était lui" (225). Hun svarer: "J'ai énormément de travail cette semaine". Konstrasten til den tilsvarende samtalen i første del er tydelig: "Il rappela le lendemain matin ; Olga lui proposa de dîner le soir même" (64). Dessuten ligger de ikke sammen da de møtes i del to, selv om de nok en gang drar hjem til Olga på slutten av kvelden. Forholdets forfall speiles i beskrivelsen av Olgas kropp: "Cette magnifique fleur de chair avait commencé de se faner" (240). Etter at Jed forlater den sovende Olga neste morgen drar han for å møte Houellebecq én siste gang: "Il demeura près d'une minute, attentif à sa respiration régulière, dans l'incapacité de parvenir à une synthèse, et soudain il repensa à Houellebecq. [...] D'une manière ou d'une autre, Houellebecq devait faire partie de la synthèse" (243). Kjemien med Olga stemmer altså ikke lenger, og Jed tenker i stedet på forfatteren. Sett i lys av den forutgående blomster-metaforen synes syntese-begrepet her å peke i retning av naturens prosesser av nedbrytning og

³ Hun har nå fått seg jobb i Michelins nyopprettede tv-kanal.

omdannelse, som altså ligger til grunn for Jeds kreative rytme. Nærmere bestemt kan man si at begrepet betegner Jeds inspirasjon, og at det emosjonelle elementet er et av flere som kreves for å danne denne helheten. Denne passasjen understreker at Houellebecq har tatt over den rollen som Olga fylte i første del. Forholdet er denne gangen preget av vennskap i stedet for kjærlighet, men innehar altså et følelsesmessig aspekt i tillegg til det rent profesjonelle, og dets avvikling signaliserer nok en gang slutten på en kunstnerisk fase.

2.4 Mønsteret brytes

Jed sykliske arbeidsrytme blir altså eksplisitt kommentert av Franz, mens hovedpersonen selv, i løpet av del to, blir bevisst mønsteret i sitt eget liv. Dermed er det ikke overraskende at den tredje hoveddelen åpner med et tydelig brudd. Houellebecq har blitt myrdet, og vi følger politiinspektør Jasselin under hans åstedsbefaring. Perspektivet flyttes altså bort fra Jed, som ikke nevnes igjen før i slutten av denne tredje delens niende kapittel. Handlingsforløpet i denne delen bringer tankene til kriminallitteratur, da leseren følger etterforskerne som jobber med mordsaken, og lenge står i stampe. Etter hvert trekkes Jed inn i etterforskningen:

”[T]oute sa vie il avait eu envie d’être utile et depuis qu’il était riche l’envie était devenue encore plus forte. Là, il avait l’occasion d’être utile à quelque chose, c’était indéniable” (350). Han har altså, *for første gang i livet*, anledning til å gjøre nytte for seg, også dette et brudd på fortellingens mønster. Han blir med til åstedet, Houellebecqs hjem, og ser at hans portrett av forfatteren er borte, hvilket i siste instans fører til oppklaringen av saken. I likhet med den forutgående hoveddelen slutter tredje del rundt nyttår, og Jed befinner seg i en lang dødperiode: ”Il n’avait de toute façon presque rien fait, depuis le début de cette année [...] son état d’incertitude était extrême” (335). Denne delen av romanen er således avvikende i det at ekfrasene over Jeds verker, mangfoldige i teksten for øvrig, er fraværende. At Jed er uproduktiv i hele denne delen kan forstås som motivasjonen for å la han spille enn mindre fremtredende rolle, som en hjelper for inspektør Jasselin, denne delens egentlige hovedperson. Jasselin kommer i fokus fordi det er han som er *i arbeid*, et tematisk fokusområde jeg vil gå nærmere inn på i oppgavens fjerde kapittel.

Av de i alt fjorten kapitlene i denne delen av romanen er de to som er viet utelukkende til Jed, og som fortelles fra hans synsvinkel, ikke knyttet til hans karriere, men viet hans forhold til faren. Det første av disse skildrer det siste møtet mellom de to, på pleiehjemmet der faren bor. Han forteller Jed at han kommer til å reise til Sveits og få utført eutanasi. I det andre reiser Jed

til Zürich, over en uke etter farens dødsfall, og oppsøker organisasjonen som utførte dåden. Han utspør en av de ansatte om faren, og ender med å gå til fysisk angrep på henne. Han slipper ustraffet unna, og inntar en bedre middag på hotellet: "C'était la première fois de sa vie qu'il usait de violence physique à l'égard de quelqu'un ; et ça lui avait donné faim" (364). Det er altså første gang i livet at han er voldelig, hvilket nok en gang markerer et brudd med den forutsigbare karakteren hans liv antar i de forutgående delene. Etter at denne første oppglødde reaksjonen på voldsbruken gir seg, setter imidlertid sorgen inn: "[U]ne vague de tristesse profonde, qu'il savait définitive" (365). Jed må for første gang feire julaften uten faren, og dermed brytes en livslang affektiv syklus, som presenteres for leseren allerede i romanens prolog.

Det synes derfor passende at dette kapitlet åpner med gjenkomsten av prologens antagonist, varmtvannsberederen: "Son chauffe-eau avait finalement survécu à Houellebecq, se dit Jed en rentrant chez lui, considérant l'appareil qui l'accueillant en ronflant sournement, comme une bête vicieuse" (356). Også i epilogen trekkes en linje tilbake til romanens begynnelse via dette apparatet. Tre år etter mordet på Houellebecq sporer politiet opp det stjålne portrettet, og returnerer det til Jed, som fortsatt befinner seg i en dødperiode: "Ferber n'eut aucun mal à joindre Jed au téléphone : il était chez lui ; non, il ne le dérangeait pas. En réalité si, un peu, il était en train de regarder une anthologie de *La Bande à Picsou* sur *Disney Channel*, mais il s'abstint de le préciser" (380). Jed bestemmer seg for å selge portrettet, og har derfor et siste møte med sin gallerist, som denne gangen klokkelig avstår fra å spørre Jed hva han sysler med for tiden. Hans dagdriving har nemlig nådd nye høyder, og begynt å gi seg faretruende utslag: "Il était tellement désœuvré que, depuis quelques semaines, il s'était mis à parler à son chauffe-eau. Et plus inquiétant [...] était qu'il s'attendait maintenant à ce que le chauffe-eau lui réponde" (385). Han innser tilsynelatende selv at dette ikke er noe sunnhetstegn, da han et halvt år senere bestemmer seg for å flytte på landet, til besteforeldrenes gamle hus.

Den siste perioden av Jeds kunstnerskap, skildret i epilogen, reetablerer til en viss grad det mønsteret som tegnes i romanens første og andre del. Det er noe uklart hvor lang tid det går fra han flytter til han begynner å arbeide igjen, men han jobber med sitt siste prosjekt i over 30 år. Denne gangen er mediet video. Ved hjelp av dobbelteksponeringsteknikk lager han filmer der menneskeskapte objekter (datakomponenter, lekefigurer og fotografier av mennesker Jed har kjent) svelges opp av en underliggende bakgrunn av vegetasjon, bygget opp av lag på lag med videoopptak, som beveger seg som en havoverflate: "[L]es objets

industriels semblent se noyer, progressivement submergés par la prolifération des couches végétales. Parfois ils donnent l'impression de se débattre de tenter de revenir à la surface ; puis ils sont empotés par une vague d'herbe et de feuilles" (411). Denne arbeidsperioden varer mye lenger enn noen av de andre i romanen. Imidlertid finner man igjen enkelte karakteristiske trekk. De ti første årene etter at Jed flytter på landet isolerer han seg totalt. Han får oppført et elektrisk gjerde rundt den svære tomten, som han kun forlater en gang i uken for å handle på et supermarked der han er sikker på ikke å møte noen fra landsbyen han bor ved. Her ser man en parallell til perioden da han jobber med sin første fotografiserie i Paris: "Pendant presque six mois il sortit très peu de chez lui, sinon pour une promenade quotidienne qui l'amenait jusqu'à l'hypermarché" (60). I løpet av dette halvåret snakker han ikke med noen andre enn kassadamene. En liknende, men mer langvarig, isolasjon preger også maleriperioden: "Cela faisait déjà dix ans, se dit-il ; dix années pendant lesquelles il avait œuvré de manière obscure, très solitaire finalement" (157). Etter de ti årene isolert på tomten sin gjenoppretter Jed kontakten med omverdenen ved å ta daglige turer til landsbyen, men denne gangen er han ikke klar for å vise de ennå uferdige resultatene av sitt arbeid.

Beslutning om å flytte er motivert av håpet om å gjenfinne inspirasjon. To andre hendelser er imidlertid også med på å igangsette en ny fase. For det første selger han barndomshjemmet sitt, altså farens hus. Han kommer da over en rekke mapper med farens urealiserte, og urealiserbare, arkitekttegninger: "Les derniers dessins réalisés par son père n'évoquaient en aucun cas un bâtiment habitable, en tout cas par des humains" (392). Ved deres siste julaften sammen fortalte faren om hvordan han hadde latt seg inspirere av den sosialistiske forfatteren og kunstneren William Morris. Jeg vil gå nærmere inn på Morris i oppgavens siste kapittel, men kan nevne at han opponerte mot industriens oppslittelse av produksjonsprosessen, og i stedet fremmet en håndverksbasert økonomi, som ville gi skjønnhet en plass i folks dagligliv. Jeds far ga avkall på en god stilling for å starte sitt eget firma i tråd med sine idealer, men klarte ikke å gjøre det lønnsomt, og endte i stedet som en ettertraktet utbygger av strandhoteller. Det er derfor ingen overraskelse for Jed å se farens gamle tegninger, men de gir han det håndfaste minnet han ble frarøvet da farens aske ble spredt i Zürichsee. De fungerer dermed som et viktig ledd i sørgeprosessen, og blir for leseren en oppsummering av utviklingen i far-sønn-forholdet gjennom romanen: Der det i prologen fremstår som anstrengt og lite åpent, er det i epilogen, etter farens død, forløst og fritt for hemmeligheter, altså *speilvendt*.

Gjennom *La carte et le territoire* opprettes det flere koblinger mellom Houellebecq og Jeds far. Allerede i prologen sier Martin senior at han har lest Houellebecq: "C'est un bon auteur [...] et il a une vision assez juste de la société" (22). Begge har et kreativt yrke og lite annet i livet enn sitt arbeid, som ingen av dem helt klarer å finne seg til rette med. Hva gjelder faren er det tydelig at dette skyldes en underliggende idealisme, og jeg vil hevde det samme gjelder romanpersonen Houellebecq, selv om han ordlegger seg litt annerledes: "Il est impossible d'écrire un roman [...] pour la même raison de qu'il est impossible de vivre : en raison des pesanteurs qui s'accumulent" (174). Umuligheten av å henholdsvis leve og skrive, skyldes en manglende tilpasningsdyktighet i møte med verden slik den faktisk er. Denne ulykkelige idealismen de to har til felles kobles sammen i teksten gjennom to passasjer der hver av dem forteller Jed om William Morris. I den tredje delen av romanen dør dessuten både Houellebecq og Martin senior, og da Jed får beskjeden om Houellebecqs dødsfall tror han først at det har skjedd en misforståelse, ettersom han forventer å få beskjed om at faren har dratt til Sveits. For Jed markerer hvert av disse dødsfallene den abrupte avslutningen av et forhold: "[S]ans conclusion ni explication" (336). Forholdet til faren får altså sin konklusjon da Jed finner hans gamle tegninger ved salget av huset, og det ufullendte forholdet til Houellebecq avsluttes på tilsvarende vis da Jed velger å selge maleriet "Michel Houellebecq, écrivain". Det er dessuten verdt å merke seg at det er inntektene fra disse to salgene er med på å muliggjøre Jeds stormannsgale utvidelse og inngjerding av tomten rundt bestemorens hus, hvilket legger forholdene til rette for hans siste kreative fase.

Det sykliske mønsteret gjentar seg altså. For å begynne et nytt prosjekt må Jed gjennom en emosjonell renselse, som verken oppnås gjennom voldsutbruddet i Zürich eller Houellebecqs begravelse, der prestens ord snarere har en forvirrende virkning: "Il y a était question de douleur, mais aussi d'espérance et de résurrection, enfin le message délivré était confus" (335). Et nødvendig ledd i prosessen er også det å sette endelig punktum for den forrige kunstneriske perioden, og selv om Jed vet at portrettet av Houellebecq er hans siste maleri klarer han ikke å komme seg videre før det har blitt oppsporet, levert tilbake, og solgt. Det er først etter dette at han beslutter seg for å flytte og selge barndomshjemmet. Avslutningen av forholdet til Houellebecq går altså forut for forløsningen av forholdet til faren. Vender man tilbake til prologen ser man at farens kjennskap til Houellebecqs bøker gir Jed insentiv til å kontakte forfatteren. Hans rolle er altså snudd på hodet: Han går fra å være en potensiell fremtidig samarbeidspartner, til å bli et hinder fra fortiden, som posthumt står i veien for Jeds utvikling.

I likhet med de forutgående kreative fasene begynner altså denne siste med en (dobbel) emosjonell katarsis. Denne gangen er den produktive syklusen helt fri for emosjonelle vedheng, da båndene til Olga, faren og Houellebecq er definitivt brutt. Isolasjonen Jed trenger for å arbeide forblir dermed uforstyrret. Anerkjennelse er ikke nødvendig i denne fasen ettersom den ikke skal avsluttes og avløses av en annen, da Jed jobber helt opp til den dagen han dør. Imidlertid er den synlig for leseren også her, i form av referansen til et 40 siders intervju i Art Press, og opplysningen om at videoverkene nå befinner seg på MoMa i Philadelphia. Således lever verkene videre, de overlever Jed, slik hans varmtvannsberedern overlevde Houellebecq. At verkene havner på museum tilsier også at denne delen av kunstnerskapet aldri gjennomgikk noen kommersialiseringfase, eller at Jed i det hele tatt tjente penger på verkene. Tvert imot gir han bort det han har igjen: "Il fit son testament, léguant sa fortune à différentes associations de protection des animaux" (411). Denne donasjonen til dyrevernorganisasjoner impliserer en tanke om livets fortsettelse. Hans egen død settes altså, på romanens siste sider, i sammenheng med kontinuiteten av liv, i ikke-menneskelige former. Den føyelige, mottakelige holdningen som definerer Jed som kunstner, synes altså også å prege hans møte med sin egen dødelighet. Slik han gjenkjenner og aksepterer det sykliske mønsteret i sitt eget liv, aksepterer han også sin plass i en syklus som er mye større enn enkeltmennesket. Dette poenget vil drøftes videre i oppgaven.

2.5 Søvnens Möbius-syklus

Som nevnt i forbindelse med prologen fyller altså søvnen en overgangsfunksjon i *La carte et le territoire*. Den fremstilles hovedsakelig elliptisk, for eksempel ved at et kapittel begynner da Jed våkner om morgenen, som i kapittel seks og åtte i romanens andre hoveddel.

Overgangene som her har funnet sted er henholdsvis at forholdet til faren har endret karakter, og at hans forhold til Olga har tatt slutt, denne gangen definitivt. Man finner imidlertid også et eksempel i romanen på det man kan kalle en drømmesekvens, en passasje som skildrer søvnens *innhold*, altså et unntak fra regelen om at søvnperiodene er utelatt fra fortellingen.

Jed befinner seg på en flyplass og betrakter en Ryanair-reklame som viser et kart over Europa der de vanlige distanseforholdene er endret for å fremheve selskapets flyruter: "Méditant sur le pouvoir et la topologie du monde, Jed sombra dans un assoupissement léger. [/] Il était au milieu d'un espace blanc, apparemment illimité. On ne distinguait pas de ligne d'horizon, le sol d'un blanc mat se confondant très loin, avec le ciel d'un blanc identique" (148-149).

Videre oppdager han bokstaver og ord under seg. Han lurar på om han befinner seg i en bok om sitt eget liv, men mange av ordene er uleselige, og flere av navnene han støter på sier han ingenting. Imidlertid er det to viktige navn som går igjen: "Aucune direction temporelle ne pouvait, non plus, être définie : progressant en ligne droite, il recontra plusieurs fois le nom de Geneviève, réapparaissant après celui d'Olga" (149). Uten at dette er eksplisitt formulert, er det er nærliggende å tenke seg at at det drømmerommet Jed beveger seg i er Möbius-formet. Det beskrives som uavgrenset og uten horisont, underlaget og den antatte himmelen glir sømløst over i hverandre, hvilket impliserer at dette er en slags ensidig verden, hvis vridning gjør at opp og ned, fremover og bakover, ikke er til å skille fra hverandre. Til dette fraværet av romlig orienterbarhet, svarer umuligheten av å fastslå en temporal retning. Jed møter på de to kvinnenavnene gjentatte ganger ved å bevege seg i en tilsynelatende rett linje. Dette tilsier at han kommer tilbake til dem fordi han går i en slags endeløs løkke, altså i et rom uten lineær temporalitet. En viktig forskjell mellom de to kvinnene påpekes. Der Jed er sikker på at han aldri kommer til å møte Geneviève igjen, er det enda mulig at Olga har en plass i hans fremtid. I den retningsløse drømmeverdenen er imidlertid fortid, fremtid og nåtid simultane størrelser, og de to navnene opptrer derfor sammen.

Denne passasjen er plassert langt forut for romanens eneste direkte referanse til Möbius-flaten. Det er derfor ikke åpenbart at leseren vil oppdage sammenhengen mellom de to, men et pek blir gitt da det opplyses at Jed sovner mens han mediterer over verdens *topologi*. På den ene side er denne referansen knyttet til den foutgående drøftingen av hvordan Ryanair, med utgangspunkt i sine flyruter, presenterer et alternativt europakart: "À la surface plane, isométrique de la carte du monde se substituait une topographie anormale où Shannon était plus proche de Katowice que de Bruxelles" (148). De topografiske normene har altså blitt tilsidesatt for å skape et *topologisk* kart. Dette er en forenkling som gjengir elementenes plassering i forhold til hverandre, men uten at avstandsforholdene er nøyaktige, som for eksempel i et kart over t-bane linjer. Imidlertid fungerer også referansen til topologi som inngang til drømmeavsnittet, da den er en gren av matematikken som tar for seg geometriske former som kurver, flater og høyere dimensjonale rom, deriblant nettopp Möbius-båndet. Den viktigste grunnen til å vie denne passasjen særlig oppmerksomhet er imidlertid rett og slett at den er det eneste stedet i *La carte et le territoire* der en søvnopplevelse beskrives. Det at søvnen hovedsakelig fremtilles elliptisk er i seg selv ikke uvanlig. Man finner mer markante elliptiske hopp i teksten, der flere år dekkes i én setning, hvilket bevirker en grovere oppstykking av tidsfremstillingen, som kunne tilsi at disse er av større betydning enn de korte

søvnperiodene. Imidlertid rettes oppmerksomheten mot sistnevnte ved at drømmepassasjen bryter mønsteret av utelatelse. Da søvnens *innhold* blir skildret denne ene gangen, blir man gjort oppmerksom på at de øvrige søvnellipsene så å si holder noe skjult for leseren. Derfor er det av avgjørende betydning at det ene innblikket man får i denne narrativets skjulte understrøm, beskriver en tilstand der tid og rom oppleves som Möbius-formet.

Drømmepassasjen gir altså et hint om at tidfremstillingen i *La carte et le territoire* har Möbius-båndet som modell. Dette blir særlig tydelig da man setter den i sammenheng med en passasje i det påfølgende kapitlet, der Jed tar Houellebecqs arbeidsrom i øyesyn. Han ser på utkastet til en tekst forfatteren jobber med:

Il y avait très peu de ratures, mais de nombreux astérisques au milieu du texte, accompagnés de flèches qui conduisaient à d'autres blocs de texte, les uns dans la marge, d'autres sur des feuilles séparées. À l'intérieur de ces blocs, de forme grossièrement rectangulaire, de nouveaux astérisques renvoyaient à de nouveaux blocs, cela formait comme un arborescence. (163)

Det er altså det rent visuelle inntrykket av tekstmassen som beskrives. Jed vil bruke disse kladdearkene som bakgrunn i portrettet han skal male, og han forsikrer da også Houellebecq om at det ikke er innholdet i teksten som interesserer han. Dette blir igjen understreket i beskrivelsen av det ferdige maleriet: "Sans doute a-t-il été [...] entraîné par une pure fascination plastique devant l'image de ces blocs de texte ramifiés, reliés, s'engendrant les uns les autres comme un gigantesque polype" (180). Det er i begge tilfeller formen av tekstmassen som beskrives, hver gang gjennom en simile hvis andre ledd betegner et organisk fenomen, henholdsvis *forgreining* og *polypp*. Det å på denne måten omtale skriveprosessen til sin fiktive dobbeltgjenger er en metakommentar: Den gjentatte påpekningen av en organisk struktur, i en helhet bygget opp av mindre tekstbolker, gir leseren insentiv til å lete etter et samlende mønster også i *La carte et le territoire*. Samtidig har ikke beskrivelsene av Houellebecqs tekstutkast direkte overføringsverdi på romanen. For det første vil ikke en romanleser verdt sitt navn forholde seg kun til tekstens overflate, uten å bry seg om innholdet. Viktigere er imidlertid dobbeltbetydningen i Houellebecqs formulering da han understreker at det han jobber med da Jed fotograferer kontoret, ikke er katalogteksten til sistnevntes utstilling: "Ce n'est pas le texte sur vous, je n'ai pas encore commencé" (162). Houellebecq sier at det ikke er teksten *om deg*, altså Jed, han holder på å skrive. I det tekstinterne universet refererer forfatteren altså til teksten han har avtalt å skrive om Jed, men for leseren, som kan forholde seg til flere diegetiske nivåer, viser denne formuleringen potensielt også til romanen

som helhet, som jo nettopp er en tekst om Jed. Dermed er vi tilbake ved drømmepassasjen, der Jed befinner seg i en bok om livet sitt. I denne teksten synes tekstbolkene tilfeldig plassert, og det er mange rettelser og utviskinger, hvilket nok en gang understreker at dette er en annen tekst enn den han ser hos Houellebecq. En tre- eller polypp-liknende struktur er følgelig ikke hva leseren skal se etter i oppbygningen av *La carte et le territoire*. Det er Möbius-båndet som utgjør romanens underliggende modell, og som binder dens mindre bestanddeler sammen i en koherent helhet. Den opplevelsen av tid og rom som Jed har i drømme, en opplevelse av ikke-lineære kontinuitet, illustrer romanens strukturerende idé, en idé om tiden som en endeløs, kontinuerlig vridd syklus.

Det at koblingen mellom Möbius-båndet og tekstualitet blir mest tydelig formulert i den enkeltstående søvnskildringen, har dessuten en mer konkret implikasjon for lesningen. Sammenlikner man slutten av epilogen og åpningen av romanens andre hoveddel, oppdager man at det kun ligger omtrent tre timer mellom dem, tre timer med søvn. Dette betyr at hele den første hoveddelen, som består av elleve kapitler, er inkapsulert av søvn. (D’Afflon 2011: 65). På den ene side kan denne delen derfor minne om en intern analepse. I den grad man anser prologen for å være hovedfortellingens begynnelse vil dette være en presis definisjon. Første hoveddel dekker tidsrommet fra Jeds barndom frem til hans maleriperiode. Grovt sett er tidsfremstillingen her kronologisk, men særlig i de to første kapitlene, som tar for seg hans barne- og ungdomsår og familiebakgrunn, hopper fortellingen frem og tilbake. Dessuten introduserer delens siste kapittel en kunstteoretisk diskurs, der fortelleren refererer til fiktive kunsthistorikere som har skrevet om Jeds arbeider. Her hentes det altså inn elementer fra en udefinert fremtid, og hele Jeds tiårige maleriperiode blir, på noen få sider, oppsummert på denne retorspektive måten. Det vises både til de to maleriene som nevnes i prologen, og avslutningsvis også til portrettet av Houellebecq: ”La clarté de la thèse de l’essayiste chinois emporte, ici, la conviction : désireux de donner une vision exhaustive du secteur productif de la société de son temps, Jed Martin devait nécessairement, à un moment ou à un autre de sa carrière, représenter un artiste” (119). Her løftes altså blikket til et ekstraprologetisk nivå, hvilket minner leseren på at fortelleren ikke er bundet til en rent kronologisk fremstilling av Jeds livsløp. Samtidig blir ikke kronologien strengt tatt brutt. Ser man bort fra prologen forteller første del ganske enkelt om Jeds liv frem til det punktet hvor andre del begynner. Ettersom prologen imidlertid introduserer det leseren opplever som narrativets temporale utgangspunkt, vil første del til sammenlikning fremstå som et tilbakeblikk. I denne forstand minner altså sistnevnte om en intern analepse. Samtidig har den det til felles med en *blandet*

analepse at fremstillingen av den dekkede tidsperioden så å si *tar igjen*, altså leder helt opp til, det punktet på den temporale akse hvor prologen slutter, og del to begynner. I kraft av fortellerens retrospektive kunnskap overlapper altså dette siste kapitlet med prologen, hvis handling finner sted i den perioden som dekkes av det kunstteoretiske avsnittet, samtidig som det vitende peker frem mot det enda umalte portrettet av Houellebecq⁴.

Da det ikke er entydig hvorvidt første del kan kalles analeptisk, skyldes dette at prologen er nettopp en prolog. Ettersom denne delen av teksten har en innledende funksjon, er det ikke uproblematisk å la den definere narrativets temporale utgangspunkt. Den tvetydigheten som oppstår som følge av rekkefølgen prologen og de to første hoveddelene står i, gir imidlertid mening sett i lys av Möbius-formen. For som temporal modell impliserer den ikke-lineæritet og kontinuitet, og dermed umligheten av å definere en begynnelse og en slutt. Selv om en fortellende tekst nødvendigvis må begynne et sted, fungerer ubestemmeligheten som en problematisering av denne begrensningen, og lar teksten peke ut over seg selv, til muligheten av en friere temporal orden. I denne forstand passer *La carte et le territoire* inn i Jean-François Lyotards definisjon av det sublimes estetikk. Den (post)moderne estetikk, hevder han, er det sublimes estetikk. Han viser til Kants definisjon av det sublime som subjektets opplevelse av uoverenstemmelse mellom fornufts- og innbilningsevnen, i møte med et objekt som ovegår sistnevnte, men like fullt lar seg fatte av fornuften⁵. Vi kan altså fatte begrepet, for eksempel *verden*, uten at vi har mulighet til å fremstille det objektet som det viser til. Den sublime opplevelse er preget av en veskling mellom lyst og ulyst, da den er en konfrontasjon med den ene evnens begrensninger, og den andres ubegrensede karakter. Postmoderne kunst, hevder Lyotard, kan således defineres som sublim i den grad den forsøker å *fremstille det ufremstillelige*. Han viser til Kants omtale av abstraksjonen, fraværet av form, som en slags *negativ fremstilling* som oppstår da innbilningsevnen når sin yttegrense: "[C]ette abstraction elle-même est comme une présentation de l'infini, sa *présentation négative*" (Lyotard 1986: 27). Dette poenget har overføringsverdi på malekunsten, men Lyotard påpeker også en liknende tendens til *antydning av det ufremstillelige* i litteraturen: "Chez Proust, ce qui s'élude pour payer le prix de cette allusion, c'est l'identité de la conscience en proie au trop de temps. Mais chez Joyce c'est l'identité de l'écriture en proie au trop de livre ou de

⁴ Den kinesiske kunstteoretikerens nasjonalitet utgjør også et frempek, til den globale økonomiske utviklingen som beskrives i epilogen. I denne fremtidsvisjonen styrer preferansene til kinesiske turister hvordan franskmennene forholder seg til sin egen kultur, slik den kinesiske akademikerens det vises til her fremstår som en fremtidig autoritet på Jed Martins *œuvre*.

⁵ Se kapittel 3.2 for en mer inngående diskusjon av Kants begrep om det sublime

littérature” (31). Hos Proust, hevder han altså, er det bevissthetens identitet som går i oppløsning, som ofres i forsøket på å oppnå en fremstilling av det som som alltid unnslipper, det som ikke kan gjøres nærværende. Som motvekt til denne oppløsning finner man imidlertid *formen*, skriftens identitet med seg selv, som er nok til å sikre verkets enhet, og forankre det i det kjente. Av denne grunn, hevder Lyotard, er ikke Prousts verk strengt tatt postmoderne. Grunnet dets nostalgi etter enhet hører det snarere til modernismen: ”[L]’esthétique moderne est une esthétique du sublime, mais nostalgique ; elle permet que l’imprésentable soit allégué seulement comme un contenu absent, mais la forme continue à offrir au lecteur [...], grâce à sa consistance reconnaissable, matière à consolation et à plaisir” (32). For at et litterært verk fullt ut skal være i tråd med det sublimes estetikk, skriver han, må forfatteren frigjøre seg fra kjente regler og kategorier, og i stedet *utforske*: ”[L]’écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui *aura été fait*” (33).

Jeg har ikke til hensikt å forville meg inn i en diskusjon om hvorvidt *La carte et le territoire* lar seg passe inn i denne paradoksale definisjonen av postmoderne litteratur. På den ene side utforsker den fiksjonens grenseområder, gjennom forfatteren opptreden som romanperson, passasjer hentet fra Wikipedia også videre, på den annen side står den nokså konvensjonelle fortellingen om hovedpersonens liv i sentrum. Imidlertid er Lyotards tanker om det sublimes estetikk belysende med tanke på Möbius-båndets plass i romanen. Romanen har en begynnelse og en slutt, akkurat som det livsløpet den forteller om. Samtidig har den en tredjepersonforteller, hvis perspektiv altså ikke er begrenset til den tidsperioden som utgjør hovedpersonens levetid. Dette kommer mest tydelig til syne i begynnelsen av romanens siste kapittel, da fortelleren opplyser at det har gått tredivet år siden Jeds død. Selv om fortellingens handling nesten utelukkende utspiller seg innenfor rammen av ett livsløp, blir den altså fortalt fra et utenforstående, retrospektivt perspektiv. Denne slutten, der perspektivet så å si *zoomer ut*, oppleves som noe overraskende, ettersom fortelleren frem til dette punktet i liten grad har markert sin distanse til handlingen. Unntakene er de kunsthistoriske passasjene, som trekker linjer til fremtiden, og det at fokuset midlertidig blir fjernet fra Jed i del tre. Allikevel er helhetsinntrykket et av nærhet til hovedpersonen. Innlevelsen styrkes dessuten gjennom de mangfoldige referansene til dagsaktuelle produkter og virkelige, nålevende personer, en form for virkelighetsmarkører som situerer hovedvekten av fortellingen i en samtidskontekst. Jed oppfattes følgelig som leserens samtidige, og da det viser seg at han har vært død i flere tiår, kan dette gi en opplevelse av ubehag. Det som tilsynelatende er fortellingens temporale ramme, et menneskelig livsløp, overskrides altså avslutningvis, for å illustrere at *livet*

fortsetter. At denne formuleringen kan synes klisjémessig, minker ikke det ubegripelige i den tanken den dypest sett uttrykker, at du kommer til å dø og at livet vil fortsette uten deg. Vår egen død er i aller høyeste grad, så å si per definisjon, et eksempel på noe som overgår innbilningsevnen, og døden kan derfor utelukkende fesmtilles negativt, alltid kun antydes. I tilfellet *La carte et le territoire* fungerer Möbius-båndet som en slags tankemodell, som antyder den livets kontinuitet som naturens omdanning av organisk materiale besørger. Denne naturlige prosessen speiles i Jeds kreative sykluser: Periodene av dødtid er nødvendige for å bryte ned restene av fortiden, for at det som har vært skal få tid til å dekomponere. Uten at denne emosjonelle renselsesprosessen fullføres kan ikke inspirasjonen syntetiseres på nytt, og ingen ny kreativ fase kan tilta. Disse produktive periodene foregår alltid i isolasjon, som et slags larvestadie, før det ferdige, fult utvokste resultatet kan avdekkes for verden: "[M]oins pour recueillir son jugement que pour se rassurer soi-même sur l'existence de ce travail, et même sur son existence propre" (123). I romanen settes altså hovedpersonens livsløp i sammenheng med naturens syklisitet, gjennom den vekslende, men kontinuerlige rytmen som Möbius-båndet impliserer. Individets liv plasseres således i et overindividuet, eller rettere, et ikke-menneskelig perspektiv. *La carte et le territoire* antyder det ufremstillelige, subjektets død, ved å sette det i sammenheng med sin motsetning, livets kontinuitet.

3 Kunstverkene i romanen

Le monde était tout sauf un sujet d'émotion artistique [...]

(259)

Jed Martins kunstneriske produksjon kan deles inn i fire perioder: 1.) Fotografier av industrielt fremstilte bruksobjekter 2.) Fotografier av Michelin-veikart 3.) Figurative malerier som viser et tverrsnitt av de forskjellige yrkene i samtidens Frankrike 4.) Videokunstverk der menneskeskapte objekter forsvinner i en ugjennomtrengelig masse av vegetasjon. Jeg vil begynne min analyse av kunstverkene i romanen med en undersøkelse av forholdet mellom medium og motiv i henholdsvis fotografiene og maleriene. Deretter vil jeg gjøre en mer inngående analyse av kartfotografiene, i lys av Kants begrep om det sublime og Baudrillards begrep om det hyperreelle. Videre vil jeg demonstrere at romanens kunsttematikk ikke begrenser seg til de ekfrasiske passasjene, men også gir seg til uttrykk blant annet gjennom dialoger. Avslutningsvis vil jeg diskutere den ikke-menneskelige synsvinkelen i Jeds arbeider, og i denne sammenheng også ta for meg hans videokunstverk.

3.1 Maleri og fotografi, mennesker og objekter

I den første perioden er sammenfallet mellom medium og motiv tydelig. Jed fotograferer all verdens menneskeskapte produkter: "[R]ien n'échappait à son ambition encyclopedédique, qui était de constituer un catalogue exhaustif des objets de fabrication humaine à l'âge industriel" (38-39). Fotoagrafipparatet er i seg selv et slikt industrielt objekt, og stiller således på lik linje med de motivene Jed avbilder. Denne koblingen synliggjøres i teksten ved en overflod av nøyaktige opplysninger om kamerautstyret han bruker: "[I]l avait découvert dans le grenier de son grand-père une chambre photographique Linhof Master Technika Classic [...] Il avait été fasciné par cet objet préhistorique, lourd, étrange, mais s'une qualité de fabrication exceptionnelle" (38). Og enda tydeligere etter at han har gått over til digitalt format:

Son travail des six dernières années avait abouti à un peu plus de onze mille photos. Stockées en format TIFF, avec une copie JPEG de plus basse résolution, elles tenaient aisément sur un disque dur de 640 Go, de marque Western Digital, qui pesait un peu plus de 200 grammes. Il rangea soigneusement sa chambre photographique, ses objectifs (il disposait d'un Rodenstock Apo-Sironar de 105 mm, qui ouvrait à 5,6, et d'un Fujinon de 180 mm, qui ouvrait également à 5,6). (39)

Mediets *objektivitet* blir her understreket ved kameratekniske opplysninger sammenstilt med beskrivelsen av Jeds prosjekt. Koblingen mellom mediet og motivet kommer tydeligst til syne i passasjen der han mister interesse for prosjektet: "Et puis un jour, en déballant un disque dur multimédia Western Digital [...] dont il devait fournir des clichés sous différents angles pour le lendemain, il comprit qu'il en avait fini avec la photographie d'objets – au moins sur le plan artistique" (49-50). Her er det som om det skjer en slags kortslutning. Harddisken som skal fotograferes er av samme merke som den Jed bruker til å lagre fotografiene sine, og situasjonen antar således et nærmest incestuøst preg⁶. Det er som om Jed våkner opp og ser hva han driver med. Han innser at det ikke kan betraktes som kunst å fotografere en harddisk. For dette er teknologiens narssisisme, den beundrer seg selv, i seg selv. Mediet har nå blitt ikke bare *the message*, men også motivet.

Baudrillard hevder at den teknologiske utviklingen har ført oss til et stadium der bildet er *for persist*, at den mangelen, det fraværet i representasjonen som satte det i et *magisk* forhold til sin modell er minimert (Baudrillard 2005: 41-42). Opplysningene i romanteksten om det digitale lagringsformatet og harddiskens kapasitet, og ikke minst antallet fotografier, trekker oppmerksomhet mot nettopp fotomediets tekniske utvikling. Baudrillards videre påstand om at vår samtids ikonoklasme består i en overproduksjon av bilder, der det ikke er noen ting å se, synes her perfekt illustrert (Baudrillard 2005: 51). Jeds 11 000 bilder av *ting* inngår i et prosjekt av overmenneskelig omfang, der et mål om *nøytral dokumentasjon* styrer valg av vinkler, lyssetting og så videre. Den menneskelige kreativiteten viker for representasjonens perfeksjon. Disse bildene er hyperreelle, de er så like virkeligheten at deres speilfunksjon bortfaller, og med den, illusjonens potensial for overskridelse. At subjektet spiller en forsvinnende liten rolle i Jeds første prosjekt er tydelig. For å sette det på spissen kunne hvem som helst stått for utførelsen av dette arbeidet, om enn idéen bak beror på et subjekt. Subjektets privilegerte kritiske posisjon er utfordret, og man kan heller si med Baudrillard at den i dette prosjektet er erstattet av objektets *ironiske glød*: "[R]enversement de situation où

⁶ Den plutselige avsmaken for prosjektet sannsynliggjøres fra fortellerens side med henvisning til at det etter hvert har antatt en kommersiell karakter. Denne begrunnelsen gis imidlertid med forbeholdet *comme si*, hvilket fungerer som et hint om at det også kan finnes andre årsaker.

le sujet n'est plus à l'origine du processus, où il n'est plus que l'agent, ou l'opérateur, de l'ironie objective du monde”(Baudrillard 2005: 58). Det er harddisken som spesifikt fyller denne funksjonen som *maître du jeu*, ved å illustrere at teknologien er på nippet til å anta eget liv. Jed er redusert til fingeren som trykker på utløseren, mens teknologien både muliggjør den praktiske utførelsen og tjener som motiv. Kunstneren ser altså at han har blitt overflødig, og trekker seg tilbake.

Nærheten mellom medium og motiv kommer ytterligere til syne i det følgende avsnittet: ”Il avait [...] eu beaucoup de mal (et cette difficulté devait l'accompagner toute sa vie) à rédiger la note de présentation de ses photos. Après diverses tentatives de justification de son sujet il se réfugia dans le factuel pur” (48). Den faktabaserte beskrivelsen av bildene, som Jed altså ender opp med, fokuserer på graden av maskinell presisjon i produksjonen av diverse objekter, deriblant vanlige jernvarer, en viktig motivgruppe for Jed, og kamerakomponenter. Denne sammenskrivingen av informasjon om henholdsvis fotoapparater og Jeds fotomotiver understreker at skillet mellom avbildningen og det avbildede er minimal. Og her ligger kanskje også en forklaring på hvorfor kunstneren sliter med å teoretisere omkring sitt eget arbeid. Den objektenes ironi som illustreres i denne tekstpassasjen, er i følge Baudrillard en speiling av *subjektets fravær*. Ettersom kunstnersubjektets tilstedeværelse er så lite framtrædende i Jeds fotografier, så lite at de uproblematisk lar seg tilpasse en produktkatalog-kontekst, har han altså ingen privilegert posisjon i forhold til sitt arbeid. Objektet harddisk filtreres gjennom kameraets *objektiv*, og en digital kopi av bildet lagres på en annen harddisk. Subjektets deltakelse i fotografiprosessen er nesten helt overflødig, og kunstneren gjør derfor klokt i å begrense sin omtale av sitt prosjekt til rent tekniske faktaopplysninger. Disse målbare forholdene er den eneste relevante tilleggsinformasjonen han kan bidra med, fordi den tradisjonelle kunstnerrollens kritisk-subjektive holdning trumfes av objektenes ironi.

Som for å understreke tempoet av den teknologiske utviklingen nevnes Jeds lærling-kamera, av typen Linhof Master Technika Classic, før opplysningene om det digitale utstyret. Dette er hva man kan kalle et *trekkspillkamera*, altså høyst analogt, og langt fra kompakt. Dessuten er Linhof per i dag verdens eldste overlevende kameraprodusent, og konnoterer således tradisjon og fotomediets unge dager. Det etableres altså en kontrastvirkning i sammenstillingen av denne referansen med den nøyaktige informasjonen om det digitale utstyret Jed senere har gått over til å bruke. Denne understøttes av ordbruken: Linhof-kameraet beskrives som forhistorisk (allerede!), tungt og *étrange*, og Jed lar seg *fascinerer* av det. Motsatsen til denne

reaksjonen finner man i en passasje lenger ut i romanen. Jed er på vei til Houellebecq for å ta fotografier som han skal bruke som utgangspunkt for et portrettmaleri. Dette er hans vanlige fremgangsmåte ettersom ingen går med på å sitte modell lenger: "C'est complètement fini aujourd'hui les séances de pose, [...] je ne connais absolument personne qui accepterait de rester immobile pendant une heure" (150). Fordi han føler at hans vanlige profesjonelle kamera ville vært for påtrengende, da Houellebecq er kjent for å hate fotografer, har han gått til anskaffelse av en mindre modell; "[I]l avait senti qu'un appareil plus ludique, plus familial serait mieux approprié" (158). Hva betyr det at et kamera er leket og familiært? Den følgende passasjen gjengir deler av kameraets bruksanvisning, der det blant annet opplyses at det automatisk oppfatter smil, og at det finnes ferdiginnstillinger for å fotografere spedbarn:

Pourquoi « BÉBÉ1 » et « BÉBÉ2 » ? s'interrogea Jed. En se reportant page 37 de la notice, il comprit que cette fonction permettait de régler les dates de naissance de deux bébés différents, afin d'intégrer leur âge aux paramètres électroniques joints aux clichés. D'autres informations étaient données page 38 : ces programmes, assurait le manuel, étaient conçus pour restituer le teint « sain et frais » des bébés. De fait, leurs parents auraient probablement été déçus de ce que, sur leurs photos d'anniversaire, BÉBÉ1 et BÉBÉ2 apparussent avec un visage fripé, jaunâtre ; mais Jed ne connaissait pas, personnellement, de bébés ; il n'aurait pas davantage l'occasion d'utiliser le programme « ANIMAL DOMEST », et guère le programme « FÊTE » ; finalement, cet appareil n'était peut-être pas fait pour lui. (159)

Disse ferdiginnstillingene er en seleksjon som forteller brukeren hva han bør fotografere, og sørger for optimal gjengivelse av disse *godkjente* motivene. En verdivurdering er altså bygd inn i apparatet, og Jed, som svarer dårlig til profilen av dets idealbruker, spør seg hvorfor man ikke like gjerne kunne hatt innstillinger for regnvær, begravelser og gamle menn. Under møtet med Houellebecq viser også forfatteren interesse for denne kamerabruksanvisningen. Han konkluderer med at kameraet er et produkt man kan elske, men ikke evig, for om noen år vil det erstattes av en ny, oppgradert modell. Og videre:

« Nous aussi, nous sommes des produits..., poursuivit-il, des produits culturels. Nous aussi, nous serons frappés d'obsolescence. Le fonctionnement du dispositif est identique – à ceci près qu'il n'y a pas, en général, d'amélioration technique ou fonctionnelle évidente ; seule demeure l'exigence de nouveauté à l'état pur. (167-68)

Her overføres altså oppfatningen av nyhetsgrad som målestokk for verdi, som vinner mark i takt med den teknologiske utviklingens akselerasjon, fra produkter til mennesker. Nyhet blir en abstrakt størrelse som også vi måles opp mot, og innen denne logikken blir spedbarnets *nyfødte* tilstand den idéelle status.

Denne koblingen mellom teknologi og synet på mennesket illustreres også i Jeds syn på henholdsvis fotografi og maleri. Han fotograferer nemlig ikke mennesker: "Tant que je me suis contenté de représenter des objets, la photographie me convenait parfaitement. Mais, quand j'ai décidé de prendre pour sujet des êtres humains, j'ai senti qu'il fallait que je me remette à la peinture" (139). Han klarer ikke selv å gi noen god forklaring på hvorfor det er slik, men hans videre replikker avslører at dette skillet er absolutt: "[S]i j'avais à représenter ce paysage aujourd'hui, je prendrais simplement une photo. Si par contre il y a un être humain dans le décor, ne serait-ce qu'un paysan dans le lointain qui répare ses clôtures, alors je serais tenté de recourir à la peinture" (140). Han sier dessuten at han opplever overfloden av potensielle motiver innen visuell kunst som problematisk. Således kan hans skille mellom mennesker og objekter leses som en nødvendig sortering, et forsøk på å skape en viss orden innen en uavgrenset mengde motiver. Dette avgrensningsaspektet kommer også til syne i omtalen av nå mer eller mindre foreldede malerisjangre, både stilleben og landskapsmaleri, som har blitt gjort overflødige av fotografiet. I denne replikken ligger en påstand om teknologiens aggressive ekspansivitet, dens tendens til å utvide sitt velde på bekostning av tidligere, gjerne mer manuelle og mindre *effektive* praksiser. For Jed har den imidlertid ikke lyktes i å frata maleriet all relevans. I den grad det avbilder mennesker, finner man nemlig i maleriet et særegent symbiotisk forhold mellom medium og motiv. Utførelsens fysiske, taktile aspekt, svarer til motivets fysikalitet. Til sammenlikning er fotografiet mekanisk. For Jed synes imidlertid ikke skillekriteriet å begrense seg til menneskelighet. Han kan nemlig heller ikke se for seg å fotograferer en pølse: "Il y a ces irrégularités d'origine organique, ces veinules de gras différentes d'une tranche à l'autre. C'est un peu...décourageant" (165). Teksten oppgir altså pølsens organiske opphav som årsak til at den er uegnet som fotografisk motiv. Dette sidespranget i dialogen kan synes malplassert, men inngår egentlig i en videre drøfting av menneskets rett til å spise dyr. Jeds utsagn hører til i hans andre dialog med Houellebecq, som åpner med en innrømmelse fra forfatterens side: "J'ai complètement replongé au niveau charcuterie" (162). Ved deres forrige møte uttalte han at han ikke synes mennesker kan tillate seg å spise svin. Han begrunner dette i grisens høye intelligensnivå og evne til å knytte affektive bånd, altså typisk *menneskelige* kvaliteter, mens fraværet av disse egenskapene gjør det stuerent å spise både sauer og kyr. Jeds valg av motiver inngår altså i en tematisk understrøm som problematiserer vår oppfatning av det menneskelige, og fotografiet presenteres som velegnet til å avbilde objekter fordi det er ikke-menneskelig.

Det er denne samme logikken som ligger til grunn for Jeds dype avsmak for såkalt *store fotografier*, som formuleres allerede i bokas første kapittel:

[A]vec leur prétention de révéler dans leurs clichés la *vérité* de leurs modèles ; ils ne révélaient rien du tout, ils se contentaient de se placer devant vous et de déclencher le moteur de leur appareil pour prendre des centaines de clichés [...] et plus tard ils choisissaient les moins mauvais de la série [...] il les considérait tous autant qu'ils étaient comme à peu près aussi créatifs qu'un Photomaton. (10-11)

Her er det altså snakk om portrettfotografi. Det maskinelle i denne prosessen understrekes av referansen til kameraets motor og den store mengden bilder, samt sammenlikningen av disse fotografene med en passfotoautomat. Mediet mangler altså det kreative, menneskelige aspektet som ville gjort det egnet for avbildning av mennesker. I teksten følger denne passasjen om portrettfotografi etter en beskrivelse av Jeds vanskeligheter med å male ansiktet til Jeff Koons, som han har en rekke fotografier av. Problemet er at noe i uttrykket hans unnslipper, det er som om det er for *upersonlig*, profesjonelt, maskeaktig: "[C]ette apparence de vendeur de décapotables Chevrolet qu'il avait choisi d'aborder face au monde" (10). Jed ser en underliggende motsigelse i det: "[U]ne contradiction insurmontable entre la rouerie ordinaire du technico-commercial et l'exaltation de l'ascète". Den *sannheten* ved modellen som Jed hevder at unnslipper fotografen, blir i dette tilfellet også umulig for han å frembringe på lerettet. Det er fristende å lese denne passasjen som et bilde på kulturkrasj, som en illustrasjon av en motsetning mellom det europeiske og det amerikanske. For britiske Damien Hirst, Koons samtaltspartner i maleriet, har Jed ingen problemer med å avbilde på lerretet, og hans typisk britiske utseende understrekes eksplisitt. Etter denne beskrivelsen av Hirst vris fokuset over på Koons gjennom formuleringen *alors que* som i denne konteksten markerer kontrast. Analogiene som følger referer til mormonerkirken, grunnlagt og med størst utbredelse i USA, og det erkeamerikanske bilmerket Chevrolet. At bruktbilselger-uttrykket omtales som noe Koons *har valgt*, er i denne sammenhengen høyst relevant.

I en passasje lenger ut i romanen, da Jed lander i Irland for første gang, gis en beskrivelse av flyplassens galleri av prominente gjester. Her finnes hovedsakelig fotografier, og et bilde av John F. Kennedy stikker seg ut som det eneste maleriet: "Kennedy souriait avec cet enthousiasme et cet optimisme crétiens qu'il est si difficile aux non-Américains de contrefaire" (131). Nok en gang understrekes skillet mellom amerikanere og *resten*, og denne særegne fremtoningen knyttes til plastisk kirurgi. Kennedy fremstår, i likhet med Bill Clinton, hvis bilde henger ved siden av, som en botoxbruker. Jed opplever altså utseende til disse

presidentene som, bokstavelig talt, *manipulert*. Imidlertid innser han at dette er en forhastet konklusjon, den fremtoningen de to har til felles kan i Kennedys tilfelle ikke være kirurgisk fundert: "Le Botox n'existait pas à l'époque, et le contrôle des bouffissures graisseuses et des rides, aujourd'hui obtenu par des injections transcutanées, était alors opéré par le pinceau complaisant de l'artiste" (132). Det samme utseende som i virkeligheten, og dens fotografiske gjengivelse, krever kosmetiske inngrep, oppnås altså gjennom malerens penselstrøk. Og selv om maleriets andre elementer ikke holder særlig høyt nivå, klarer det å komme under huden på det *mennesket* som avbildes: "Il n'empêche qu'il y avait dans ce tableau une sorte de vérité humaine et symbolique, au sujet de John Fitzgerald Kennedy, que n'atteignait aucune des photos de la galerie" (132). Forskjellen mellom de to mediene påpekes altså eksplisitt. For å undersøke hva denne forskjellen består i vil jeg igjen vende tilbake til Baudrillard. Han hevder at bildets særegne tiltrekningskraft ligger i diskrepansen mellom original og representasjon, i det at avbildningen *mangler*, i positiv forstand, en av verdens dimensjoner. Det at et visst samsvar allikevel kan oppnås muliggjør estetisk praksis, *den gode illusjon*. I dag, hevder han, har imidlertid teknologien minimert denne diskrepansen, og dermed forvist det illusoriske fra bildet. Clinton trenger følgelig å bli injisert med Botox, fordi han ikke skal males, men avfotograferes. Mens maleren kan forskjønne sin modell etter ønske og evne, må fotomodellen selv stå for disse forbedringene. Fraværet, bildets essensielle mangel, ikke bare utslettes av fotografiet, dets oppfinnelse gjør også at man søker denne tapte, magiske forskjønnelsen *i virkeligheten*. Dette er hyperrealitet: "[L]'extermination du réel par son double" (Baudrillard 2005: 42). Virkeligheten søker å bli lik bildet av seg selv.

Baudrillard bruker USA som et tilbakevendende eksempel i sine tekster, fordi det er her han mener de utviklingstrekkene han påpeker er mest synlige: "Ces artistes sont nés dans le simulacre, le vrai car la situation fait que, là-bas, le simulacre est vrai" (Baudrillard 2005: 112). Dette er beskrivelsen av Koons og den amerikanske kunstnergenerasjonen han tilhører. Personen Jed kan på mange måter leses som en motsats til denne kunstnerfiguren. Særlig hans klassiske dannelsen understreker tilhørighet til den gamle verden: I løpet av en asosial ungdomstid blir han vel bevandret i den vestlige litterære kanon, så vel som katolisismens dogmer: "[A]lors que ses contemporains en savaient en général un peu moins sur la vie de Jésus que sur celle de Spiderman" (48). Han blir kjent med den figurative tradisjonen innen maleri, der en viss idiosynkrasi hos kunstneren virker distingverende: "La question de la beauté est secondaire en peinture, les grands peintres du passé étaient considérés comme tels lorsqu'ils avaient développé du monde une vision à la fois cohérente et innovante" (36). Hans

tilbaketrunkne livsførsel og ensidige fokus skaper grobunn for nettopp en idiosynkratisk personlighet, med et helt annet sett av referanser og erfaringer enn sine jevnaldrende: ”Les études de Jed avaient été purement littéraires et artistiques, et il n’avait jamais eu l’occasion de méditer sur le mystère capitaliste par excellence : celui de la *formation du prix*” (91). Å skulle vurdere sin egen markedsverdi blir en utfordring for Jed, som ikke har ofret dette aspektet ved kunstnerrollen en tanke. Sammenliknet med for eksempel Koons fremstår altså Martin som en *autentisk* kunstner, og pengene han tjener går hovedsakelig med til å finansiere en livsstil som tillater han å vente på inspirasjon.

3.2 Kartet og det sublime

Da Jed begynner å fotografere veikart tiltrekker han seg kunstverdenens oppmerksomhet, og entrer for alvor *markedet*. Som tidligere nevnt mister han interessen for sitt første fotoprojekt som følge av dets kommersialisering. Utviklingen av den andre fotografiske fasen forløper på liknende vis, men denne gangen med et større innslag av både penger og anerkjennelse. Hans første soloutstilling heter ”LA CARTE EST PLUS INTÉRESSANTE QUE LE TERRITOIRE”, og det første som møter publikum er sammenstillingen av et satellitfoto og Jeds fotografi av et veikart over det samme området. Kontrasten er slående: ”[A]lors que la photo satellite ne laissait apparaître qu’une soupe de verts plus ou moins uniformes parsemée de vagues taches bleues, la carte développait un fascinant lacs de départementales, de routes pittoresques, de *points de vue*, de fôrets, de lacs et de cols” (80). I denne beskrivelsen gjenlyder den tidligere passasjen som skildrer Jeds oppdagelse av veikartenes estetiske verdi:

Jamais il n’avait contemplé d’objet aussi magnifique, aussi riche d’émotion et de sens que cette carte Michelin au 1/150 000 de la Creuse, Haut-Vienne. L’essence de la modernité, de l’appréhension scientifique et technique du monde, s’y trouvait mêlée avec l’essence de la vie animale. Le dessin était complexe et beau, d’une clarté absolue, n’utilisant qu’un code restreint de couleurs. Mais dans chacun des hameaux, des villages, représentés suivant leur importance, on sentait la palpitation, l’appel, de dizaines de vies humaines, de dizaines ou de centaines d’âmes – les unes promises à la damnation, les autres à la vie éternelle. (51-52)

Den sentrale forskjellen mellom kartet og satellitfotografiet er førstnevntes *forenkling*. I fotografiet fremstår landskapet som en konturløs suppe, grunnet en overflod av detaljer, mens kartets mer tilbakeholdne nøyaktighet skaper et suggestivt inntrykk, som setter betrakterens fantasi i sving. Samtidig understrekes kartets kompleksitet. I denne kombinasjonen av

forenkling og kompleksitet ligger nøkkelen til å forstå Jeds opplevelse av Creuse-kartet som *sublimt*.

“Ce qui est simple est toujours faux. Ce qui ne l’est pas est inutilisable” (Valéry 1960: 864). Isolert sett er denne aforismen fra Paul Valéry en problematisering av det paradoksale forholdet mellom det enkle og det komplekse. Knytter man det til representasjonsproblematikk, kan det tolkes i retning av at kompleksitet er et udugelig ideal fordi det impliserer representasjon uten mangel, representasjon som er *for lik* sin modell, og som følgelig mister sin status som representasjon. En liknende tanke kommer til uttrykk i Jorge Luis Borges’ fabel ”Om vitenskapens nøyaktighet”. I fortellingens fiktive samfunn har kunsten å lage kart nådd et så avansert nivå at man til slutt lykkes i skape et kart i skalaen 1:1, som perfekt dekker landområdet. Påfølgende generasjoner ser ubrukeligheten av dette kartet og lar vær og vind tære det i stykker, til kun noen få rester er igjen, bebodd av dyr og tiggere (Borges 2010: 395). Kartografiens ambisiøse fremskritt ender altså i disiplinens selvutslettelse. Baudrillard viser til denne kortteksten for å forklare sitt begrep hyperrealitet: ”Simulation is no longer that of a territory, a referential being, or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal. The territory no longer precedes the map, nor does it survive it” (Baudrillard 1994: 1). Kartet går i dag forut for terrenget, skriver han videre, for like etter å hevde at heller ikke denne inverteringen av den opprinnelige rekkefølgen er presis hva gjelder dagens situasjon. Det avgjørende er nemlig at *forskjellen* har forsvunnet: ”[T]he sovereign difference [...] that constituted the charm of abstraction” (Baudrillard 1994: 2). Det gir følgelig ikke mening å tenke de to, kopien og originalen, representasjonen og verden, som separate, adskilte størrelser. For å vende tilbake til romanen kan man si at denne sammensmeltingen blir eksemplifisert av satellittfotografiet. Originalens kompleksitet blir så nøyaktig gjengitt i bildet at *abstraksjonens sjarm* forsvinner. Da fotografiet av veikartet, som henger ved siden av, unnslipper denne fellen, skyldes det at man i dette bildet finner en viss grad av kompleksitet i kombinasjon med enkelhet.

Det er imidlertid ikke fotografiet av kartet som blir beskrevet som sublimt, men kartet i seg selv, i passasjen som beskriver Jeds første, umedierte møte med et Michelin-veikart. Jeg vil i det følgende gjøre rede for noen av hovedpunktene i den kantianske definisjon av det sublime, for å klargjøre hvilken betydning begrepet kan ha i *La carte et le territoire*. Kant betegner følelsen av det sublime som *negativ lyst*, fordi den reaksjonen det sublime objektet fremkaller er en vekselvis tiltrekning og frastøtning. Han definerer i stor grad det sublime i motsetning til

det skjønnne, som er knyttet til objektets form: ”Det sublime er derimot å finne ved en formløs gjenstand. Betingelsen er at man forestiller seg *ubegrensethet*, enten i objektet eller fordi objekter foranlediger en slik forestilling, samtidig som ubegrensetheten tenkes som totalitet” (Kant 2008: 75). Det skjønnne ved eksempelvis en rose er i følge Kant en egenskap ved rosen, nærmere bestemt dens form, som gjør at vi opplever den som formålstjenelig. Denne opplevelsen av formålstjenlighet arter seg annerledes i møte med det sublime: Sublimitet er nemlig ikke en egenskap som tilhører objektet, men en følelse som oppstår *i subjektet*, i dets møte med objektet. Dette objektets fremste egenskap er dets veldige størrelse, som i subjektet fremkaller en konflikt mellom sanselighet og fornuft. For der innbilningskraftens evne til å vurdere størrelse blir sprenget, en ubehagelig opplevelse, kommer fornuftens overlegne evne til syne, hvilket er behagelig:

Det er nemlig en lov (fornuftens) for oss [...] å oppfatte ethvert sanselig naturobjekt som for oss er stort, som lite sammenlignet med fornuftsideene [...]. Nå er innbilningskraftens største bestrebelse på å fremstille den enheten som trengs for vurdering av størrelse, selv en relasjon til noe *absolutt stort*, og følgelig en relasjon til fornuftsloven, som byr oss å anvende denne alene som vår høyeste målestokk for størrelse. (Kant 2008: 78-79)

Opplevelsen av det sublime er altså en opplevelse av fornuftens overlegenhet i forhold til våre sanselige evner. Den her skisserte definisjonen gjelder det Kant kaller det matematisk sublime, knyttet til størrelsesforhold. I tillegg finnes det dynamisk sublime, som er knyttet til herredømme: ”Betraktes naturen i estetiske dommer som en makt uten herredømme over oss, er den *dynamisk sublim*” (Kant 2008: 80). Det er her snakk om naturfenomener, som fossefall, vulkaner og liknende, som potensielt utgjør trusler mot liv og helse. Befinner man seg i en situasjon av reell fare vil ikke disse fenomenene oppleves som sublime, da fryktreaksjonen vil være altoverskyggende. Befinner man seg derimot på trygg avstand fra faren kan fenomenenes fryktelige karakter erkjennes, samtidig som man opplever behag ved vissheten om at man ikke er i fare: ”[S]ynet av disse tingene blir desto mer tiltrekkende jo frykteligere det er – forutsatt at vi befinner oss i sikkerhet” (Kant 2008: 81). Her er det tydelig i hvilken grad Kants argumentasjon bygger på et logosentrisk skille mellom menneske og natur:

Siden alt i naturen er smått i forhold til målestokken, fant vi en overlegenhet i vårt sinn i forhold til naturen i dens umåtelighet. Slik lar naturkreftene oss ganske visst erkjenne vår fysiske avmakt [...] men samtidig avdekker den både en evne til å bedømme oss selv som uavhengige av naturen, og en overlegenhet i forhold til naturen som ligger til grunn for en helt annen slags selvbevaring enn den som naturen utenfor oss kan true. (Kant 2008: 81)

Fornuftsevnen gir oss altså en *overlegen målestokk*, som i det kantianske hierarki plasserer mennesket over naturen.

Bruken av sublim-begrepet i *La carte et le territoire* har, på bakgrunn av den kantianske definisjonen, vide implikasjoner. Disse springer ut av det faktum at betegnelsen ikke brukes om et naturfenomen, men om et menneskeskapt objekt: ”Med rette betrakter vi bare det sublime ved naturobjekter, for det sublime i kunsten er alltid innskrenket av betingelsene for å stemme overens med naturen” (Kant 2008: 76). For å forstå denne bemerkningen, som for øvrig står i parentes hos Kant, kreves en avstikker til et tidligere tekststed i samme verk: ”Naturen er skjønn fordi den ser ut som kunst; og kunsten kan bare kalles skjønn dersom vi er oss den bevisst som kunst, mens den ikke desto mindre ser ut som natur” (Kant 1995: 186). Kant knytter opplevelsen av det sublime til naturobjekter fordi disse kan overskride våre sanseevners bedømmelsespotensial. Disse objektene er *for store* for å gripes av kun sansesapparatet, men denne mangelfullheten blir veiet opp for av fornuftens overlegne målestokk. Grunnen til at han ikke drøfter det sublime i relasjon til (skjønne) kunstobjekter kan således sies å være at disse objektene, i deres frembringelse, allerede har vært gjennom en menneskelig, kognitiv-sanselig prosess. Der dommen om det skjønne tar utgangspunkt i objektets *form*, beror opplevelsen av det sublime på objektets *formløshet*, en egenskap det intuitivt synes vanskelig å tenke seg ved menneskeskapt objekter.

Imidlertid beskrives Michelin-kartet som sublimt, som vist har Lyotard reaktualisert dette begrepet i forbindelse med moderne og postmoderne kunst. Min påstand er at begrepets opptreden i romanen bør leses med en ikke-artikulert forstavelse, som *det hyperreelt sublime*. For kartet er ikke terrenget, sublim-begrepet er i dette tilfellet ikke knyttet til et møte med naturen, men til en menneskelig representasjon av den. Dette har sammenheng med det virkeliges endrede status. Følger man Baudrillards påstand om at bildenes spredning har utslettet det reelle, gjort bildene til det nye reelle, synes det rimelig at det sublime knyttes til et veikart, ettersom man ikke har direkte tilgang til naturen, og kan kun møte den formidlet av representasjon. I den grad kartet er mer interessant enn terrenget, som utstillingstittelen i romanen foreslår, skyldes dette at kartet *er* det nye terrenget. Representasjon har altså blitt virkelighet, og for noe forenkende å parafrasere Baudrillard kan man si at kartet går forut for terrenget. Michelin-kartet Jed studerer er naturen filtrert gjennom både fornuften og sanseevnene. Det påpekes at det er en tegning, og blant annet det enkle men effektive fargevalget fremheves. Selv om et viktig element ved veikartet er at det eksemplifiserer den

teknisk-vitenskapelige tilnærmingen til verden, er dette aspektet i seg selv uinteressant. Kun i kombinasjon med tegningens sanselige kvalitet får dette vitenskapelig-tekniske perspektivet verdi. Satellittfotoet eksemplifiserer nettopp dette. Her kommer kun den teknisk-vitenskapelige tilnærmingen til verden til syne, og landskapet fremstår som konturløst og uinteressant. Dette er bokstavlig talt et bilde på den fornuftens overlegenhet som i følge Kant hever mennesket over naturen og bidrar med lystelementet i den negative lyst som kjennetegner opplevelsen av det sublime. Den tekstlige sammenstillingen av kart-fotografiet og satelittfotografiet kan således tolkes som en påstand om at det estetiske forsvinner i den teknologiske, *fornuftige*, mestringen av verden.

Og her ligger kanskje også begrunnelsen for at nettopp betegnelsen sublim blir anvendt. For hvor ligger det negative elementet i Jeds opplevelse? Er det noe som virker frastøtende ved kartet eller er opplevelsen rent lystbetont? Igjen er det kombinasjonen av presisjon og forenkling som er viktig. Formuleringene i passasjen trekker oppmerksomheten mot nettopp denne sammenblandingen: "L'essence de la modernité, de l'appréhension scientifique et technique du monde, s'y trouvait mêlée avec l'essence de la vie animale" (52). En teknisk-vitenskapelig tilnærming til verden knyttes altså til moderniteten, og dennes essens sies å, i kartet, bli slått sammen med essensen av dyreliv. I og med denne sammenslåingen er det nærliggende å lese en implisitt motsetning mellom disse to størrelsene. På liknende vis følges beskrivelsen av kartets klarhet av en beskrivelse av inntrykket av menneskelig liv, og sjelsliv, som oppstår hos Jed, og motsetningen mellom disse to formuleres eksplisitt i og med ordet *Mais*. I den grad man kan snakke om en vekselvis tiltrekning og frastøtning her, synes den altså å være knyttet til motsetningen mellom innbildningskraft og vitenskapelighet. Sistnevnte omtales ikke i negative ordelag i denne konteksten, men hvis man foretar et hopp til romanens tredje hoveddel finner man følgende passasje: "La modernité était peut-être une erreur, se dit Jed pour la première fois de sa vie. Question purement rhétorique, d'ailleurs : la modernité était terminée en Europe occidentale depuis pas mal de temps déjà" (337). I beskrivelsen av kartet sidestilles som vist moderniteten med en teknisk-vitenskapelig verdensanskuelse. En retroaktiv lesning av den siterte passasjen, der Jed spør seg hvorvidt hele moderniteten var et feilgrep, kan dermed belyse bruken av sublim-begrepet. Det fryktingytende eller frastøtende ved kartet er det teknisk-vitenskapelige aspektet, hvilket er et produkt av den menneskelige fornuft. Det som veier opp for dette frastøtende ved objektet er dets sanselige kvaliteter. Altså er den kantianske fortsåelsen av det sublime snudd på hodet. Fornuften, som i følge Kant *reddet* subjektet fra naturens påtrengende trussel, og hevet mennesket over den, har bevirket

en utvikling innen vitenskap og teknologi som i dag har kommet så langt at den fort kan oppleves som skremmende. Science-fiction filmer som *The Matrix* og *2001: En romodysse* er eksempler på denne frykten som er særegen for vår tid, at teknologien skal overgå oss og maskinene ta makten.

Vender vi tilbake til Kant er det spesielt én formulering som illustrerer i hvilken grad hans konsept blir vridd om i romanens kontekst: ”Altså er følelsen av det sublime i naturen aktelse for vår egen bestemmelse, en aktelse som vi gjennom en viss tilsnikelse tillegger et naturobjekt, (der ideen om humaniteten i vårt eget subjekt overføres til aktelse for objektet)” (Kant 2008: 78). Dette er en understreking av at det sublime er en opplevelse i subjektet, som vi projiserer på objektet, og ikke en egenskap ved objektet. I *La carte et le territoire* er imidlertid objektet som fremkaller denne følelsen menneskeskapt! Således er naturen ekskludert fra prosessen. Formuleringen *vår egen bestemmelse* hos Kant sikter til fornuften, men hva gjelder veikartet kan ikke denne fornuftsevnen tre inn som motvekt til konfrontasjonen med objektet, fordi det nettopp er fornuften som ligger til grunn for objektet. Veikartet er det perfekte eksempel på et bruksobjekt i tråd med en *fornuftig*, teknisk-vitenskapelig, tilnærming til verden. Det er skapt med en spesifikk funksjon for øyet og utformet helt og holdent deretter. Da Jed opplever det som sublimt skyldes det at fornemmelsen av liv, både dyrs og menneskers, allikevel skinner igjennom. Førstnevnte konnoterer natur, den motsatsen til mennesket som for Kant var en nødvendig forutsetning for opplevelsen av det sublime, mens sistnevnte kobles til religiøsitet gjennom de noe uventede referansene til sjelen, fordømmelse og evig liv. Det er altså inntrykket av det menneskelige i det teknisk-vitenskapelig, som konnoteres av de religiøse begrepene, og av natur i det menneskeskapte, som *redder* veikartet fra å være kun en illustrasjon av fornuftens fremmarsj. Sammenliknet med Kants begrep om det sublime kan man altså si at fornuften tar over den rollen som tidligere ble fylt av naturen. For menneskets mestring av verden tar form av en teknologi og kunnskap hvis helhet er ubegripelig for enkeltmennesket. Dette er det nye objektet hvis størrelse er overveldende. Og det er ikke lenger naturen som har herredømme over oss, men omvendt. Det jeg kaller det hyperreelle sublime er den vekslende tiltrekning og frastøtning overfor den teknisk-vitenskapelige visjonen av verden, som på samme tid er fryktinngytende og fascinerende.

3.3 Kunsttematikkens spredning i teksten

”The territory no longer precedes the map, nor does it survive it. It is nevertheless the map that precedes the territory—*precession of simulacra*—the map that engenders the territory” (Baudrillard 1994: 1). Som nevnt undergraver Baudrillard denne formuleringen ved å hevde at både kartet og terrenget er ubrukelige som begreper fordi de er foreldede i den hyperreelles alder, av *kopien uten original*. Imidlertid fanger denne vridningen av det opprinnelige forholdet den viktige tanken at originalen har mistet sin status som original, sitt privilegium. To steder i romanen blir dette nye forholdet mellom representasjon og virkelighet eksemplifisert. Først i det refererte tekststedet der Jed ser veikartet for første gang. Han er på vei til bestemorens begravelse sammen med faren, og har fått beskjed om å kjøpe kartet. Det er åpenbart ikke noe uvanlig i å skaffe seg et kart over det området man er på vei inn i, men det at Jed ser kartet før han beveger seg inn i terrenget er like fullt viktig, da denne bevegelsen fra representasjon til virkelighet speiles i teksten: Den avsluttende halve setningen av den allerede gjengitte passasjen tar opp fremtiden til de hundrevis av menneskesjelene som bebor de avbildede tettstedene: ”[L]es unes promises à la damnation, les autres à la vie éternelle”. Denne formuleringen følges av en blanklinje, og det neste avsnittet åpner slik: ”Le corps de sa grand-mère reposait déjà dans un cercueil de chêne” (52). Referansen til livet etter døden er altså knyttet til synet av veikartet, og går i teksten forut for avsnittet som beskriver bestemorens begravelse. Døden og det hinsidige videreføres som tematisk linje i dette avsnittet: Prestens håpefulle budskap verdsettes av Jed og faren, sistnevnte fastslår at den avdøde var troende, og seremonien berømmes for ikke å vike unna dødens realitet. Samtidig omtales den sorgende holdningen som en slags rolle: ”[I]ls n’avaient aucune difficulté à exprimer la gravité, la tristesse résignée qui étaient de mise dans l’événement” (52). Sorgen knyttes altså ikke til inderlighet eller affekt, men fremstilles snarere som en effekt rettet mot omverdenen, en funksjonell uttrykksfullhet innrettet på å oppfylle visse normative krav. Sammenliknet med den nærmest ekstatiske beskrivelsen av kartet, *riche d’émotion et de sens*, etablerer denne beskrivelsen av begravelsen dermed en kontrastvirkning. Hovedpersonens liv fremstår, til og med ved en så alvorstung anledning, som mindre intenst, mindre mettet av følelser og mening, enn et veikart.

Dette er et subtilt grep fra forfatterens side, og ikke det tydeligste eksempelet på at *kartet går forut for terrenget* i romanens fortelling. Det følgende sitatet beskriver Jeds inntrykk av ett av sine egne kart-fotografier, som han ser hengende på veggen da han er på fest:

Ce paysage, il en prit conscience, était probablement celui qu'il avait survolé à basse altitude, immédiatement après le départ de l'aéroport de Beauvais, lorsqu'il était allé rendre visite à Houellebecq en Irlande. En présence de la réalité concrète, de cette discrète juxtaposition de prairies, de champs, de villages, il avait ressenti la même chose : équilibre, harmonie paisible. (235)

Han fikk altså den samme følelsen av likevekt og harmoni da han så det virkelige landskapet fra flyvinduet som det han får av å se sitt eget fotografi av kartet over samme område. Det interessante her er at han skapte dette verket før han så det virkelige landskapet som kartet avbilder. Det er altså landskapet som *svarer til* hans bilde av det, og møtet med denne originalen, det fysiske landskapet, er således fordomsfullt. Representasjonen har forrang, virkeligheten følger etter. Samtidig illustrerer denne passasjen Baudrillards poeng om i hvor stor grad bruken av slike begreper har blitt problematisk. Hva gjelder for eksempel klassisk-figurativt maleri kan man si at man har et motiv, en maler og et maleri – original, kunstner og representasjon. Med tanke på fotografiene som beskrives i romanen må det tilføyes minst et ledd i denne rekken: Landskap, kart over landskap, fotograf og fotografi. Her er det ikke lenger klart hva som har status som original.

I denne kreative fasen er altså det som ikke er til stede i Jeds skapelsesprosess bearbeidelsen av et sanseinntrykk i et manuelt medium. De rent fysiske ferdighetene, fingernemheten, som i kombinasjon med innsikt i perspektivlære var av avgjørende viktighet i den klassisk-figurative maleritradisjonen, har i stor grad blitt erstattet av teknologiske hjelpemidler. Til en viss grad bevarer disse aspektene i Jeds bevisste valg av vinkler og fokus, og i den digitale manipuleringen av skygger og farger, men det taktile er fraværende. Igjen er vi tilbake ved det prinsippet som ligger til grunn for romanens fiktive kunstverk, at mediet skal svare til motivet: Det *objektive* fotomediet samsvarer med menneskefrie motiver. Selv om det altså er en viss konseptuell koherens mellom Jeds forskjellige kunstneriske perioder, synes ikke det konseptuelle å skulle tolkes som romanpersonens kunstneriske motivasjon. Han fremstilles nemlig gjennomgående som en slags teoretisk analfabet, med store vanskeligheter for å uttale seg om sine arbeider og en grunnleggende målsetting som framstår naivistisk: "Je veux rendre compte du monde... Je veux simplement *rendre compte du monde*..." (406). Dette ønsket om å *gjøre rede for verden* er det eneste han ønsker å si om *meningen* i det siste kunstneriske prosjektet han gjennomfører. Under sitt siste intervju gjentar han denne frasen til det kjedsommelige før han, som da han skal skrive introduksjonstekst til sin første fotografiserie, søker tilflukt i rent tekniske opplysninger om kamera- og datautstyret han har brukt. Mellom disse ytterpunktene finnes det en rekke flere eksempler på at hans teoretiske

tilkortkommenhet, eller begrensede språklige ekspressive evne, understrekes. Under åpningen av maleriutstillingen er han i ferd med å begynne å prate med en potensiell kjøper, men tar seg i det da han husker hva hans presseansvarlige har fortalt han, og hvilket han selv alltid har visst: "[I]l n'était jamais meilleur que dans le silence" (193). Det er imidlertid ikke entydig klart at hans språklige tilbakeholdenhet bør tolkes som symptom på en manglende teoretisk evne. Mye tilsier at den like gjerne kan leses i retning av en mer generell vanskelighet med språklig kommunikasjon. Da han feirer den positive mottakelsen av kartutstillingen kommer han for eksempelet med følgende eksalterte utbrudd: "Moi je me définis, avant tout, comme téléspectateur !" (84). Denne meddelelse møtes med overraskelse av hans tilhører, og gir leseren en demonstrasjon av hvorfor han begrenser sin verbale aktivitet.

Hans siste samtale med galleristen Franz gir også en tydelig illustrasjon av Jeds språklige tilbakeholdenhet. Hovedvekten av replikkene tilfaller Franz, som har glade nyheter om Jeds veldige opprykk i kunstmarkedet. Han vil høre om kunstneren ønsker å selge med en gang, eller om han skal forsøke å presse prisene enda mer. Jeds reaksjon på de skyhøye budene som har kommet inn er så lakonisk og tilsynelatende likegyldig at galleristen blir provosert, hvilket fremtvinger en rask unnskyldning, og forklaringen: "Disons que je suis sous le choc" (198). Den ujevne fordelingen av replikker i denne samtalen er et typisk trekk ved romanens dialoger, hvorav spesielt de som finner sted mellom Jed og Houellebecq, så vel som den ene mellom Jed og faren, tar opp stor plass. Hovedpersonens passive rolle gjør det mulig å formidle mye informasjon til leseren gjennom hans samtalepartnere. Og språket i disse bolkene ligger ofte tett på en teoretisk diskurs. I den nevnte dialogen med Franz, som ikke strekker seg over mer enn seks sider, finner man formuleringer som disse: "On est revenus aux temps de la peinture de cour d'Ancien Régime" – "[O]n en est à un point de toute façon où le succès en termes de marché justifie et valide n'importe quoi, remplace toutes les théories" – "En insistant sur le côté systématique, théorique de ta démarche, il a permis d'éviter que tu sois assimilé aux nouveaux figuratifs" (200-202). Særlig den siste replikken er viktig i den aktuelle sammenhengen. // refererer her til Houellebecq, som skrev teksten til Jeds maleriutstilling. Det påpekes at forfatteren fremhevet det *teoretiske* aspektet ved malerens fremgangsmåte, nettopp det Jed selv er ute av stand til å artikulere. Og dette bidraget er samtidig en parallell til den funksjonen Jeds samtalepartnere fyller i romanen: De forsyner leseren med en teoretisk kontekst for de fiktive kunstverkene.

Dialogene mellom Houellebecq og Jed er de som tar opp mest plass i boka, og der kunstteoretiske spørsmål og problemstillinger drøftes mest inngående. I det tekstinterne universet resulterer de første av disse samtalene i forfatterens tekst til Jeds ustilling. Leseren får gjengitt deler av denne teksten, referert av fortelleren. I omtalen av et spesifikt maleri slår stilen over i det ekfrasiske. Teksten så å si *dykker inn i bildet* ved å fokusere på hva man kan kalle dets *narrative*, i stedet for formelle, trekk. Situasjonen som er bildets motiv, et møte mellom Steve Jobs og Bill Gates, beskrives med et slikt ordvalg at man kunne lures til å tro at den hører til på samme diegetiske nivå som Jed og Houellebecq, som henholdsvis har malt bildet og skrevet en tekst om det. Dette samme grepet benyttes i romanens åpning, da man enda ikke har noen referansepunkter for å skille disse nivåene fra hverandre. Her oppdager man imidlertid at Koons og Hirst ikke opptrer som handlende romanpersoner, men kun er motiver i et maleri, da man kommer til tredje avsnitt: "Le front de Jeff Koons était légèrement luisant ; Jed l'estompa à la brosse, se recula de trois pas" (10). At teksten her *zoomer ut* av bildet speiles i at Jed tar noen steg tilbake for å endre sin synsvinkel. Slik orienteres plutselig leseren i det diegetiske rommet. Da det samme ekfrasiske grepet gjentas i omtalen av Jobs/Gates-bildet oppnås følgelig ikke den samme illusjonseffekten. Leseren lar seg ikke lure igjen, men denne gangen kompliseres den diegetiske ordenen av at beskrivelsen av maleriet ikke bare *zoomer inn* i bildet, men i seg selv er en tekst i teksten, gjengitt av den ekstradiegetiske fortelleren, og hvis fiktive forfatter deler navn med forfatteren av den boken du holder i hånden.

Denne leken med diegetiske nivåer understreker romanens fiksjonskarakter, samtidig som de talløse referansene til virkelige personer, steder, bøker og merkevarer sørger for at en viss virkelighetseffekt opprettholdes. De tenkte maleriene av faktisk eksisterende personer eksemplifiserer denne balansegangen tydelig. Sammenblandingen av det eksplisitt fiksjonelle med ikke-fiksjonelle elementer har en destabiliserende virkning, som gjør det vanskelig for leseren å vite hvordan man skal forholde seg til de kunstterøetiske påstandene som fremsettes. Sett som helhet danner de imidlertid et nettverk der konturene av et gjennomgående mønster kommer til syne. Begynner man ved det første møtet mellom Houellebecq og Jed finner man en passasje der forfatteren nærmest blir overopphisset ved ideen om å skrive spenningslitteratur om radiatorer: "Voilà un sujet magnifique, foutrement intéressant même, un *authentique drame humain* !" (138). Han ser for seg å åpne boken med en *radiatorens genealogi*, der produktets tilblivelse spores helt tilbake til utvinningen av metallet, men innser at produksjonsprosessen i seg selv ikke gir nok materiale til en roman, at den også trenger

personer. Dette innslaget kan synes absurd eller malplassert, men fungerer som overgang til Jeds tidligere siterte uttalelse om at han kan fotografere objekter, men er nødt til å male mennesker. De to har altså en liknende oppfatning om forholdet mellom mennesket som motiv i kunsten og det valgte mediet: Romanens narrativ er avhengig av mennesker, mens fotografi av mennesker ikke kan regnes som kunst. Førstnevnte påstand kommer fra Jed, som for å bringe Houellebecq tilbake til jorden etter hans rabling, etter at han allerede har avskrevet nyromanens far: "[I]l y a Robbe-Grillet, il aurait simplement décrit le radiateur... Mais, je ne sais pas, je ne trouve pas ça tellement intéressant" (137). Houellebecq gir sitt samtykke: "Oublions Robbe-Grillet". Da de kommer inn på formalisme går samtalen i stå: "Houellebecq se tut, baissa la tête, releva le regard vers Jed ; il sembla d'un seul coup envahi par des pensées extrêmement tristes" (140). Det er i dialogene mellom Houellebecq og Jed at sistnevnte fremstilles som mest deltakende, og som det kommer frem i eksempelet over fremstår han som kunnskapsrik og reflektert. Disse glimtene blir allikevel delvis tildekket av et inntrykk av usikkerhet som etableres av formuleringer som de følgende: "Je ne suis pas très sûr de savoir" – "[J]e ne pourrais pas vous dire exactement pourquoi" – "Enfin, c'est un point de vue personnel" (136 & 139). Det er som om han evner å teoretisere, men ikke er vant til å artikulere slike tanker, ikke en gang overfor seg selv. Det er av denne grunn at hans samtalepartnere har en viktig funksjon i romanen, som en slags speiling av Jed. For diskusjonene fører ofte til enighet. Meningsutvekslingene er ikke antagonistiske eller motsetningsfulle, og i stedet for sprikende oppfatninger fremsetter hver av dem egentlig ett enhetlig synspunkt for leseren.

Således er leseren fritatt fra sitt ansvar for å trekke egne konklusjoner fra hver enkelt dialog. For at dette ikke skal være for åpenbart er imidlertid noen avledningsmekanismer satt på plass. Fremstillingen av Jed er den viktigste av disse. Som nevnt fremstår han ofte som nølende, ikke-påståelig, tilbakeholden eller naiv, hvilket gjør at han lett oppfattes som den underlegne i samtalerne, samtidig som nærmere ettersyn avslører hans kunnskapsrikdom og klarsyn. Hans posisjon i dialogpassasjene har altså fellestrekk med Sokrates' posisjon av falsk naivitet i de platonske dialogene. Denne underkommuniseringen av Sokrates' egentlige innsiktsnivå hadde som mål å få samtalepartnerens feilslutninger frem i lyset, ved å gi vedkommende en falsk følelse av trygghet, av intellektuell overlegenhet, for så å stille de spørsmålene som ville avsløre ham. I oppbygningen av den nevnte ordvekslingen ved det første møtet mellom Jed og Houellebecq er sporene av denne strategien tydelige, mer spesifikt i de delene av samtalen som direkte tar for seg kunstteoretiske spørsmål. Det er Jed som nevner at radiatoren, etter

hans mening, ville være et verdig fotografimotiv, men stiller seg tvilende til dens litterære potensial, og dermed fremproveoserer Houellebecqs opphissede utlegning av dette spørsmålet. Og det er Jed som deretter punkterer forfatterens boble: "Dans tous les cas, il me semble que vous avez besoin de personnages..." (139). Deretter følger et parti hvor kun Jed kommer til orde, og der han for første gang lufter tanker om sitt eget arbeid. Samtalen endrer deretter fokus, de to bryter opp og drar for å spise middag på restaurant. Mot slutten av dialogen finner man imidlertid noen overraskende presise og spissformulerte replikker fra Jed: "D'un tableau à l'autre j'essaie de construire un espace artificiel, symbolique, où je puisse représenter des situations qui aient un sens pour le groupe" (145). Og litt etter: "Ce que je fais, en tout cas, se situe entièrement dans le social". Etter denne siste replikken sier Houellebecq at han nå har et grunnlag for å begynne å jobbe med utstillingsteksten. Dette fungerer som en markør for avslutningen av dialogens kunstteoretiske aspekt, og sitatet over får dermed en konkluderende karakter.

En annen sentral dialog i romanen er den lengste av dem mellom Jed og hans far, som er plassert i bokas annen hoveddel. Konteksten er julemiddagen de to har hvert år, men på grunn av en forverring i hans krefttilstand er faren emosjonelt ustabil, og åpner seg for sønnen på en måte han aldri har gjort før. Det er særlig den idealistiske tilnærmingen til arkitektyrket som står i fokus. Le Corbusier og hans funksjonalisme blir utsatt for negativ omtale parallell til diskusjonen av formalisme i den første dialogen mellom Jed og Houellebecq, men denne gangen mer aggressivt og eksplisitt formulert: "Le Corbusier nous paraissait un esprit totalitaire et brutal, animé d'un goût intense pour la laideur ; mais c'est sa vision qui a prévalu, tout au long du xx^e siècle" (213). Da tonen her er hardere enn i diskusjonen av formalismen har dette sammenheng med den talende personens sinnstilstand. Ved det første møtet med Houellebecq bemerker Jed at han er overrasket over at forfatteren drikker mindre og ikke virker så depressiv som han var forberedt på. Ved deres andre møte lever han derimot opp til sitt rykte som forfyllet og mørksinnet: "De toute façon Picasso c'est laid, il peint un monde hideusement déformé parce que son âme est hideuse, et c'est tout ce qu'on peut trouver à dire de Picasso" (172). Omtalen av Picasso og Le Corbusier ligger altså ikke langt fra hverandre i tone og ordvalg, særlig tydelig i at det stygge, *laid* og *laideur*, går igjen. Denne parallelliteten mellom romanens forskjellige dialoger illustrerer at de, i den grad man ønsker å påpeke et koherent kunstsyn i *La carte et le territoire*, bør leses *sammen*, settes opp mot hverandre og kombineres for å få frem en helhetlig kjerne.

Romanens interdialogiske koblinger er mangfoldige og etableres på varierende måter. I den nevnte lange samtalen med faren er Jeds deltakelse minimal, da faren for første gang virkelig taler fritt. Denne dialogen kobles til en mye kortere samtale tidligere i boka gjennom denne replikken fra faren: ”Oui, moi aussi, je voulais être un *artiste*...” (212). Dette er et ekko av følgende formulering: ”Moi aussi, je veux devenir *ar-tis-te* !” (74). Sistnevnte uttales av forfatteren Frédéric Beigbeder da Jed introduseres for han på et litteraturarrangement. I den relativt korte ordvekslingen de to imellom ytrer Jed kun én setning. Denne gangen begrunnes hans ordknapphet eksplisitt av fortelleren, som en holdning han tilegner seg for denne typen sosiale situasjoner, kulturelitens soirée: ”Il n’était pas nécessaire d’être obligatoirement brillant, le mieux était même le plus souvent de ne rien dire du tout, mais il était indispensable d’écouter son interlocuteur, de l’écouter avec gravité et empathie” (71). Samtalen med Beigbeder kobles videre til den siste dialogen mellom Jed og Houellebecq gjennom denne formuleringen: ”Mais oui, bien sûr, il faut être *artiste* ! La littérature, comme plan, c’est complètement râpé” (74). Sammenliknet med likheten mellom replikkene til Jeds far og Beigbeder er koblingen her mindre tydelig, men man finner gjeklang av det siste sitatet i Houellebecqs sentrale formulering: ”[J]e crois que j’en ai à peu près fini avec le *monde comme narration* – le mondes de romans et des films [...] Je ne m’intéresse plus qu’au *monde comme juxtaposition* – celui de la poésie, de la peinture” (249). Felles er de to forfatternes nedvurdering av romankunsten, og tilsvarende større interesse for Jeds kunstneriske virke. Betegnelsen *artiste* hos Beigbeder refererer til Jed, og også Houellebecqs omtale av maleri er klart koblet til hovedpersonen, da samtalen den er hentet fra finner sted like etter at Jed har overrakt forfatteren portrettmaleriet av han.

3.4 Et ikke-menneskelig blikk

Det er imidlertid ikke utelukkende i dialogpassasjene at den kunstteoretiske tematikken i *La carte et le territoire* lar seg avlese. Et tydelig eksempel på dens videre utspredning finner man i en anmeldelse av Michelin-utstillingen:

[L]’artiste [...] s’écarte, dès la pièce inaugurale par laquelle il nous donne à entrer dans son monde, de cette vision naturaliste et néo-païenne par où nos contemporains s’épuisent à retrouver l’image de l’Absent. Non sans une crâne audace, il adopte le point de vue d’un Dieu coparticipant, aux côtés de l’homme, à la (re)construction du monde. (81)

Denne i høyeste grad positive anmeldelsen tilskrives Patrick Kéchichian, en ikke-fiktiv litteraturjournalist i avisen Le Monde. Hans fiktive motpart deler dette yrket, og Jeds PR-ansvarlige Marilyn er overrasket over at det er han som har skrevet om utstillingen, i stedet for hans fiktive kollega Pépita Bourguignon, som har hovedansvaret for avisens kunstdekning, og som var til stede ved åpningen. Det tegnes et vagt fiendebilde av denne Bourguignon, hovedsakelig gjennom Marylins omtale av henne: "Marilyn s'arrêta sur le seuil, considérant la foule de journalistes, de personnalités et de critiques comme un prédateur considère le troupeau d'antilopes qui va boire. « Pépita Bourguignon est là, dit-elle finalement avec un ricanement sec" (80). Navnet uttales altså med et snerr, og antagonismen følges opp etter at den positive anmeldelsen har kommet på trykk: "Enfin, je préfère une plaine page de Kéchichian à une notule de Bourguignon" (82). Sistnevnte skriver aldri noe om Jeds utstilling, mens Kéchichians lovprisning følges opp av en rekke andre artikler og anmeldelser som er utelukkende positive: "La critique était en effet, Jed s'en rendit compte en parcourant le dossier, exceptionnellement unanime dans la louange" (87). De to Le Monde-journalistene omtales igjen i forbindelse med åpningen av Jeds maleriutstilling. Også her gjengis deler av Kéchichians anmeldelse, denne gangen er tonen enda mer overstrømmende: "[L]'artiste [...] nous montrait maintenant Dieu descendu parmi les hommes. Loin de l'harmonie des sphères célestes, Dieu était venu à présent « plonger ses mains dans le cambouis », afin que soit rendu hommage [...] à la dignité sacerdotale du travail humain" (196). Disse to anmeldelsene knytter an til motiv/medium-problematikken. Jeds malerier sies å vise Gud som har steget ned blant menneskene for å bli *skitten på hendene* og hedre menneskelig arbeid. Som allerede vist føler Jed seg nødt til å avbilde mennesker gjennom maleri, ettersom dette mediet har et taktilt og fysisk, altså nettopp menneskelig, aspekt, i motsetning til fotografiet. Mediet impliserer altså *deltakelse i det menneskelige*, samtidig som anmeldelsens gudelikhelse peker i retning av at det er en utenforståendes blikk som presenteres, en oppfatning som deles av Houellebecq: "Le regard que Jed Martin porte sur la société de son temps, souligne Houellebecq, est celui d'un ethnologue bien plus que d'un commentateur politique" (183). Maleriserien er altså ikke *engasjert kunst*, trass i dens tilgrunnliggende målsetting: "[D]e donner une vision exhaustive du secteur productif de la société de son temps" (120). Det er ikke arbeidets politiske aspekter som står i fokus for Jed, men snarere arbeidet i et videre, antropologisk perspektiv. Hans prosjekt minner således om det til Charles Fourier, slik det formuleres av Martin senior: "La grande question qu'il se pose, c'est : pourquoi l'homme travaille-t-il ?" (214). Denne likheten påpekes da også eksplisitt av faren. Selv om det

overordnede perspektivet for maleriserien altså er svært vidt, gjør denne distanserte, observerende holdningen til menneskene seg i enda større grad gjeldende i kartfotografiene.

Anmeldelsen av Michelin-utstillingen slår fast at fotografiene presenterer verden sett fra en guddommelig synsvinkel, gjennom øynene til en Gud som deltar i verdens *rekonstruksjon*. Han har ikke steget ned blant menneskene, men formuleringene *aux côtés de* og *coparticipant* tilsier at han deltar i denne gjenoppbyggingen på lik linje med dem, at Gud og menneskene er likestilte. Hva ligger i denne likestillingen? Fotografiene viser ikke verden som sådann, men den kartlagte verden. Og som det fremgår i sammenlikningen av satellittfotografiet og fotografiet av kartet over samme område, fremstår sistnevnte som *rikere*, i større grad mettet med følelser og mening, enn bildet som viser den *nakne*, uforskjønnede verden. Det er derfor nærliggende å tolke satellittfotoet som bilde av verden slik Gud skapte den, mens kartfotoene viser en verden der menneskene har hevet seg til et guddommelig nivå, tatt igjen Gud hva gjelder evnen til å forme og påvirke hans skaperverk. Verden har altså endret karakter, menneskets evne til å mestre den gjennom teknologi har nådd et nivå der virkeligheten blir til hypervirkelighet, der kartet i skalaen 1:1 ikke lenger er en utopi. Dette er en radikalt ny situasjon. De grunnleggende premissene for hva vi oppfatter som virkelighet er endret, og verden må derfor *gjenoppbygges*. I den grad Gud har noen plass i denne endrede verden, er det som menneskenes jevnbyrdige. Den verden han observerer er altså verden bearbeidet av menneskene, og selv om hans har et overordnet blick er hans privilegerte posisjon utfordret.

Også i Jeds siste kunstneriske prosjekt er forholdet mellom medium og motiv viktig å merke seg. Teknologiens rolle er viktigere i frembringelsen av disse verkene enn i noen av hans tidligere faser, da han får spesialprodusert et dataprogram som gjør det mulig å dobbelteksponere nærmere hundre lag av videoopptak. Dette setter han i stand til å vise en slags bølgende ugjennomtrengelig vegetasjonsmasse som svelger opp en rekke menneskeskapte objekter, hvis nedbrytning han fremskynder ved hjelp av syre. Hovedsakelig er dette elektronikk-produkter, men også leketøysfigurer og fotografier av mennesker Jed har kjent i løpet av livet:

Ce sentiment de désolation [...] qui s'empare de nous à mesure que les représentations des êtres humains qui avaient accompagné Jed Martin au cours de sa vie terrestre se délitent sous l'effet des intempéries, puis se décomposent et partent en lambeaux, semblant dans les dernières vidéos se faire le symbole de l'anéantissement généralisé de l'espèce humaine. Elles s'enfoncent, semblent un instant se débattre avant d'être étouffées par les couches superposées de plantes. Puis tout se calme, il n'y a plus que des herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total (414)

Disse verkene er inspirert av Jeds reise til Ruhrgebiert tredve år tidligere, der han så de fabrikkene som ikke hadde blitt rehabilitert for kulturelle formål i ferd med å bli overgrodd. Fortelleren fastslår imidlertid at den nærliggende tolkningen av videoverkene som en meditasjon over slutten på den industrielle tidsalder i Europa, ikke er dekkende. Perspektivet er større, det er intet mindre enn menneskehetens utslettelse som presenteres, en visjon av *verden etter oss*. Samtidig har verket også et mer personlig aspekt. Mot slutten av arbeidet med dette prosjektet lider Jed av den samme typen kreft som tok livet av hans far. I motsetning til faren, som får utført eutanasi, og Houellebecq, som rekker å ta fatt på pensjonisttilværelsen før han blir drept, jobber Jed til og med den dagen han dør. Fremstillingen av verden uten mennesker kan således også forstås som en slags meditasjon over, eller konfrontering av, hans egen nært forestående bortgang, forsvinningen av hans subjektivitet. I denne forstand er det også her sammenfall mellom medium og motiv.

Baudrillard hevder at fotografiet ikke hører innunder estetikken, fordi subjektets rolle i prosessen er minimal. Med henvisning til sine egne erfaringer som fotograf, hevder han at denne typen bilder idéelt sett ikke viser en personlig visjon av verden: "I've no wish to impose myself as a subject in the world of images. I want the object to appear – not in a particularly aesthetic way but, on the contrary, perhaps even in a non-aesthetic way, as a purely objective object, an image seen more or less anthropologically" (Baudrillard 1993: 168). I videomediet, hevder han, er denne bildenes ikke-estetiske kvalitet fremtredende i enda større grad. Foran skjermen er man *tilskuer* snarere enn *betrakter*: "One's response to the image on the screen is not the aesthetic response of an observation characterized by distance, judgement and pleasure. It's something else. It's something extensive, something superficial" (Baudrillard 1993: 167-168). Trass i deres overfladiske karakter, hevder han, absorberes man totalt i denne typen bilder, og mister således den distansen som kreves for kritisk observasjon. Bilder i bevegelse besitter altså en særegen *fascinerende* tiltrekningskraft, uavhengig av hva de viser eller hvem som har gjort opptakene. Således impliserer videokunst et ganske annet forhold mellom verk og kunstner enn hva tilfelle er for eksempel i maleri, i den forstand at bildene har en større grad av *uavhengighet*. Med tanke på Jeds siste verker kan man dermed si at kunstnersubjektets minimerte rolle svarer til tematiseringen av hans egen snarlige forsvinning. Dette poenget understøttes av det faktum at han er fraværende under størsteparten av opptakene, nærmere bestemt de han gjør av naturen: "Une fois le cadrage effectué, il branchait l'alimentation du caméscope sur la prise allume-cigares de sa voiture, déclenchait et repartait chez lui à pied, laissant le moteur tourner pendant plusieurs heures,

parfois pendant le restant de la journée et la nuit suivante” (408). Opptakene av motivet, verden uten menneseker, gjøres altså til dels uten menneskelig tilstedeværelse.

Denne subjektets forsvinning kommer likeledes til uttrykk i nedbrytingen av fotografiene av Jeds bekjentskaper. Disse er altså knyttet spesifikt til kunstneren, mens de andre objektene som dekomponerer i videoene, elektronikkproduktene, viser til mennesekheten generelt. Da verket på denne måten viser forsvinningen av det mennesekelige som sådann, inkluderer dette den menneskelige bevissthet, hvilket innebærer at videoene også viser forsvinningen av *mening*. I denne sammenhengen er de anvendte teknikkene montasje og dobbelteksponering interessante. I første omgang knytter de an til Houellebecqs utsagn: ”[J]e crois que j’en ai à peu près fini avec le *monde comme narration* – le mondes de romans et des films [...] Je ne m’intéresse plus qu’au *monde comme juxtaposition* – celui de la poésie, de la peinture” (249). *Juxtaposition*, sammenstilling, er den teknikken Jed benytter seg av for å skape grunnelementene i sine videoverk: ”[I]l procédait [...] à un travail de montage, prélevant quelques photogrammes à de longs intervalles ; le résultat est bien différent d’un simple accéléré, en cela que le processus de dégradation, au lieu d’être continu, se produit par paliers, par secousses brusques” (409-410). Han velger altså ut enkelte stillbilder av de tusenvis som utgjør videofilmen, og stiller disse sammen for å bryte opp kontinuiteten i fremstillingen av dekomponeringsprosessen. De brå overgangene som dermed oppstår mellom stadiene i prosessen, gjør at den minner om metamorfose-prosessen vi finner i dyreriket, der gjennomgripende fysiske forandringer finner sted på abrupt vis, som i overgangen fra puppestadiet til utvokst sommerfugl. I Jeds videoer er denne prosessen fremstilt i revers, med motstatt fortegn, både i den forstand at det er snakk om nedbrytning i stedet for tilblivelse, og i det at han fremstiller menneskeskapte produkter i stedet for dyr: Motsatt den biologiske metamorfose, negative metamorfose av det menneskeskapte.

For Baudrillard er vårt begrep om form, som *noe annet enn mening*, knyttet uløselig til metamorfose:

La forme est impensable sans l’idée de métamorphose. La métamorphose fait passer de la forme à la forme sans qu’intervienne la valeur. On ne peut pas en extraire un sens, ni idéologique ni esthétique. On entre dans le jeu d’illusion : la forme ne renvoie qu’à d’autres formes sans circulation de sens. C’est bien ce qui se passe dans la poésie par exemple : les mots renvoient les uns aux autres, créant un événement pur. Entre temps, ils ont capté un fragment du monde, même s’ils n’ont pas de référent identifiable à partir de quoi on pourrait tirer un enseignement pratique (Baudrillard 2005: 140-141)

Han hevder altså at formene i de ulike stadiene av metamorfose-prosessen referer utelukkende til andre former, og at forholdet mellom dem derfor ikke genererer *mening*. Formen utgjør således et slags selvomsluttende tegnsystem, der tegnene ikke *betyr*. Allikevel oppstår det noe i sammenstillingen av former, et fenomen som Baudrillard altså kaller et *événement pur*, og som jeg vil hevde er nært beslektet med de fenomenene det vises til med begrepene *singularitet* og *punctum*. Poesien blir altså trukket frem som eksempel på dette, og som vist er poesi, i *La carte et le territoire*, eksplisitt knyttet til den teknikken av sammenstilling som Jed benytter seg av i sine videoverker. Denne montasje- eller sammenstillingsteknikken er imidlertid bare første ledd i arbeidsprosessen. Han skaper til sammen tre tusen slike moduler som deretter blir dobbelteksponert i mange lag. At videoene på denne måten konstrueres lagvis impliserer at de er i tråd med Houellebecqs negative holdning til narrativitet. Ett enkelt videoopptak vil utgjøre én narrativ bane, selv om denne eventuelt skulle være fragmentert, reversert, eller liknende. Eksposeringsteknikken som beskrives i romanen etablerer derimot en så stor tetthet av forskjellige opptak at det samlede inntrykket som gis er av en salgs ugjennomtrengelig masse, der de enkelte narrative banene går tapt i helheten. Det kan innvendes at produktenes *drukning* i vegetasjonen utgjør et slags narrativ. Poenget er imidlertid at teknikken som anvendes muliggjør en slags *visuell palimpsest* som er *formspesifikk*, som kun lar seg utføre i videomediet og ved hjelp av det spesialdesignede dataprogrammet. Verkenes styrke ligger følgelig i det at de innehar noe som unnslipper begrepslighet og mening, noe som *ikke lar seg oversette*. Dette understrekes ved at utilstrekkeligheten av den mest umiddelbare tolkningen av verkene blir påpekt: "Cette interprétation est cependant insuffisante à rendre compte du malaise qui nous saisit [...]. Ce sentiment de désolation, aussi, qui s'empare de nous" (414). Den sekundære tolkningen det deretter vises til er altså at videoene viser menneskehetens utslettelse. Denne verkets idé er av en slik art, per definisjon umulig å se for seg, uforståelig, utenfor mening, at poesien utgjør den eneste strategien det er mulig å nærme seg den gjennom. At poesien i dette tilfellet er visuell, legger ingen begrensning på dens potensial til å skape et *événement pur*, noe som unnslipper enhver forklaringsmodell, slik også vår egen utslettelse gjør. I likhet med romanen sett under ett, er altså Jeds siste kunstverk å forstå som et forsøk på å antyde det ufremstillelige.

4 Døden

La mort n'est regardée que par des yeux vivants.

(Valéry 1960: 842)

Døden, nærmere bestemt hvordan man forholder seg til den gjennom forskjellige dødsriter, utgjør en av de tematiske strømmingene i *La carte et le territoire*. Mordet på Houlebecq og den påfølgende begravelsen, samt Martin seniors assisterte selvmord og kremering, fremstår som motpoler, og de to mest fremtredende eksemplene på denne tematikken. Jeds far fremstilles som en mann som lever for sitt arbeid, og jeg vil derfor diskutere hans eutanasi i lys av den fremtredende rollen arbeidet har spilt i livet hans. Dødstematikken kommer imidlertid til syne også andre steder i teksten, blant annet gjennom henvisninger til ikke-vestlige rituelle praksiser, som presenterer det som for oss er uvante måter å forholde seg til døden på. Jeg vil nærme meg denne tematiske linjen med utgangspunkt i Baudrillards påstand om at vestlig rasjonalisme medfører et mekanistisk og banalt syn på døden, hvilket han kontrasterer med den dødens integrerte plass i en total symbolsk syklus som han mener man finner i førmoderne samfunn. Min hensikt er å vise at Möbius-formen, i kraft av sin reversible syklisitet, fungerer som tolkningsnøkkel også i forhold til romanens dødstematikk, og at denne lesestrategien lar en kritikk av en moderne vestlig innstilling til døden komme til syne.

4.1 Karrieremannens død

Jeds far velger å få utført eutanasi i stedet for å vente på at hans prostatakreft skal utvikle seg videre. I fremstillingen av dette dødsfallet og beslutningen som ligger til grunn, opprettes det en kobling mellom farens altoverskyggende karrierefokus og denne regulerte, selvvalgte måten å avslutte livet på. Faren ber Jed om å besøke han på pleiehjemmet hvor han bor, for å fortelle om sin beslutning. En av hans begrunnelser for valget av eutanasi er fraværet av smerte. Under samtalen forteller faren om en annen beboer som har en sjelden sykdom der man sover stadig større deler av døgnet, før man til slutt ikke våkner opp igjen: "Jusqu'au

bout, il y en a qui ont de la chance...” (331). Martin senior ser altså dette som en misunnelsesverdig tilstand, uten den smerten som kreften i økende grad forårsaker han. Jed spør faren om han ikke får morfin, men får et nytt spørsmål til svar, om hvorvidt en slik sedat tilstand er et verdig liv:

À vrai dire Jed pensait que oui, que c’était même une vie particulièrement enviable, sans soucis, sans responsabilités, sans désirs ni sans craintes, proches de la vie des plantes, où l’on pouvait jouir de la caresse modérée du soleil et de la brise. Il soupçonnait pourtant que son père aurait du mal à partager ce point de vue. C’était un ancien chef d’entreprise, un homme actif, ces gens-là ont souvent des problèmes avec la drogue, se dit-il. (332)

Far og sønn har altså avvikende syn på bruken av sedativer. Der Jed ser en slik neddopet tilstand som bekymringsløs og *særlig misunnelsesverdig*, tilskrives faren et mer anstrengt forhold til et slikt nedsløvet liv. Denne innstilling relateres eksplisitt til hans tidligere høye stilling og aktive yrkesliv. Kontrasten mellom faren og Jed videreutvikles i dette kapittelet. Jed forsøker å argumentere mot farens beslutning: ”[L]e seul moyen d’influencer son père était de faire appel à son sens du devoir – son père avait toujours été un homme de devoir, seuls le travail et le devoir au fond avaient vraiment compté dans sa vie” (333). Plikt og arbeid er altså sammenstilt her, som de eneste avgjørende ingrediensene i farens liv. Jed anser eutanasi for å være umoralsk, og legger frem en rekke argumenter ment å appellere til farens pliktfølelse, i denne sammenhengen altså en moralsk plikt til ikke å avslutte sitt eget liv: ”[L]a régression de civilisation que représentait le recours généralisé à l’euthanasie, l’hypocrisie et le caractère au fond nettement *mauvais* de ses partisans les plus illustres, la supériorité morale des soins palliatifs, etc.” (333). Videre ser han ut av vinduet og får en opplevelse av naturskjønnhet som han tviler på at faren vil kunne relatere til: ”Il était impossible, ce soir-là, de nier une certaine beauté au monde. Son père était-il sensible à ses choses ? Il n’avait jamais manifesté le moindre intérêt pour la nature ; mais en vieillissant, peut-être, qui sait ?” (333). Spørsmålet holdes altså åpent, men resten av avsnittet gir inntrykk av at Jeds håp er fåfengt. For det opplyses at han, i det han drar fra gamlehjemmet, har en følelse av å ha nådd gjennom til faren med tanke på eutanasi-spørsmålet, men at denne følelsen avløses av tvil i ettertid, hvilket illustrerer at forskjellene mellom de to er uoverstigelige. Jed frykter at faren er som han alltid har vært: ”C’était la dernière décision importante qu’il avait à prendre dans sa vie, et Jed craignait que cette fois encore, comme il le faisait auparavant lorsqu’il rencontrait un problème sur un chantier, il ne choisisse de *trancher dans le vif*” (334). Han mistenker at faren vil nærme seg spørsmålet om sin egen død på samme måte som han tidligere behandlet

arkitekt-faglige problemer som oppstod på byggeplasser, ved å legge tvilen til side og ta en *sjefsavgjørelse*.

Forskjellene mellom far og sønn Martin er altså knyttet til deres yrkesliv. Faren fremstilles som om han ikke skiller mellom profesjonelle og høyst personlige, eksistensielle spørsmål. At han tilsynelatende ikke deler sønnens sensibilitet overfor skjønnhet kan imidlertid synes overraskende ettersom han har vært arkitekt, og attpåtil tilhenger av William Morris. I den lange dialogen som tar for seg farens karriere, kommer det frem at han i utgangspunktet hadde en idealistisk innstilling til arkitektyrket, fundert i motstand mot den dominerende funksjonalismen, og dens tabuisering av ornamentikk. Altså tilskrives han et ønske om å rehabilitere et skjønnhetsideal, fremme *det unyttiges plass* innen arkitekturen, men det fremgår at disse idealene i praksis måtte vike for kommersielle hensyn. Der Jed nærer et håp om at faren vil bli mer interessert i naturens skjønnhet på sine eldre dager, synes altså det stikk motsatte å være tilfelle, at han av hensyn til karrieren har vært nødt til å undertrykke denne siden av sin personlighet. Jed er i så måte motsatsen til sin far, da han har fått mulighet til vie hele sitt liv til kunsten. Denne kontrasten utvikles i den nevnte lange dialogen som finner sted under deres siste julemiddag, samtidig som det kommer frem at de i bunn og grunn har mye til felles: "Oui, moi aussi, je voulais être un *artiste*..." (212). Det opplyses at Martin senior, i likhet med Jed, gikk på skolen Beaux-Arts de Paris, hvilket overrasker sønnen og gjør han ukomfortabel, da han ikke tidligere har ansett arkitektur for å være en kunstform. Faren forteller om gruppen han tilhørte under studietiden, og trekker ved siden av Morris frem 1800-talls filosofen Charles Fourier som en viktig innflytelse:

Fourier [...] était conscient que bien avant l'apparition du capitalisme des recherches scientifiques, des progrès techniques avaient lieu, et que des gens travaillaient dur, parfois très dur, sans être poussés par l'appât du gain mais par quelque chose, aux yeux d'un homme moderne, de beaucoup plus vague : l'amour de Dieu, dans le cas des moines, ou plus simplement l'honneur de la fonction. (215)

Faren formulerer Fouriers overordnede prosjekt som en undersøkelse av hvorfor mennesket arbeider, og understreker altså at kapitalismens økonomiske insentiver ikke i seg selv gir en dekkende forklaring, ettersom man også i tidligere tider arbeidet hardt og sørget for teknisk og vitenskapelig fremgang. Motivasjonen for dette, en følelse av ære knyttet til det å utføre sin funksjon, beskrives altså som vag sett fra et samtidig ståsted. Imidlertid virker den belysende med tanke på det bildet som tegnes av Martin senior, som en mann hvis liv har hatt nettopp arbeidet som omdreiningspunkt. Som om denne karakteristikken ikke kom tydelig nok

frem gjennom hans selvbiografiske utlegning, vises det også til en slags parallellperson i denne dialogen. Mannen Jeds far kjøpte sitt hus av, en forhenværende professor, beskrives av faren på følgende vis: "Il n'avait jamais été marié, enfin il avait vécu pour ses travaux, comme on dit" (217). Denne beskrivelsen kunne like gjerne vært myntet på Martin senior selv, hadde det ikke vært for at han har vært gift. Etter konens selvmord viet imidlertid også han hele livet til sitt arbeid. Dessuten sies den tidligere eieren å ha skilt seg ut i denne forstaden, hvilket man av prologen kan slutte at Jeds far også har gjort. Her beskrives kontrasten mellom forfallet av det omkringliggende nabolaget og det enorme huset, omringet av en park, der faren bor alene. Det er i biblioteket her, som fulgte med huset, at Martin senior oppdager William Morris' arbeider.

I romanen knyttes altså denne forfatteren til menn som *lever for sitt arbeid*, en kobling som kommer enda tydeligere frem i den siste dialogen mellom Jed og Houellebecq. I sistnevntes omtale av Morris' fokuseres det også på personlige aspekter av hans liv, hvilket Martin senior ikke går inn på. Nærmere bestemt omtales hans problematiske ekteskap:

Sa femme était, d'après tous ceux qui l'ont rencontrée, d'une très grande beauté ; mais elle n'était pas fidèle. Elle a eu en particulier une liaison avec Dante Gabriel Rossetti, le chef de file du mouvement préraphaélite. William Morris avait beaucoup d'admiration pour lui en tant que peintre. À la fin il est venu vivre chez eux, et l'a carrément supplanté dans le lit conjugal. Morris s'est alors lancé dans des voyages en Islande, il a appris la langue, entrepris la traduction de sagas. (255)

Videre opplyses det at Morris fikk gjort slutt på forholdet etter sin hjemkomst, men aldri virkelig reparert ekteskapet. Han opprettet en sosialistisk organisasjon som var mer radikal enn den han tidligere hadde vært involvert i, og ga helt frem til han døde all sin energi til å fremme kampsakene, deriblant fri kjærlighet. I denne passasjen settes altså arbeidet og den personlige sfæren i sammenheng. Morris' *profesjonelle* respekt for mannen som lå med hans kone understrekes, samt det at han ikke lot utroskapet påvirke sitt liberale syn på seksualmoral, som han *jobbet* for å fremme. Videre fresmtår det at han i første omgang dro til Island for å oversette sagaer, som et klart eksempel på det å *søke tilflukt i arbeid*. Således inngår Morris i romanens nettverk av menn definert av sitt arbeid. Grovt sett dekker denne karakteristikken alle de mest fremtredende personene i *La carte et le territoire*. Jed, hans far, Houellebecq, politiinspektør Jasselin og galleristen Franz. Alle opptrer de i romanen så å si i *profesjonell kapasitet*. Leseren får hovedsaklig tilgang til disse personene i passasjer der de enten utfører eller diskuterer sitt arbeid. Det samme gjelder de to mest fremtredende kvinnepersonene, Olga og Marylin, begge i PR-bransjen, samt en rekke bipersoner, som

Olgas sjef, kunstjournalister, en kafé-innehaver, en kassadame og rørleggeren i prologen. Arbeid fungerer altså som rettesnor for personfremstillingen i *La carte et le territoire*, og hva gjelder Jeds far er det en tydelig kobling mellom og hans yrkesliv og valgte døds måte.

Martin senior sier ikke fra til Jed før han reiser til Zürich for å gjøre slutt på livet. Sønnen drar likevel til byen, mindre i håp om at faren enda er i live enn for å oppsøke firmaet som utførte inngrepet. Fokuset i dette kapittelet ligger særlig på de mer absurde følgene av kommersiell eutanasi. Først nevnes det at Koestler, eutanasi-firmaet, blir saksøkt av en miljøvernorganisasjon fordi avfallet fra deres virksomhet, knokler og kremeringsstøv, blir dumpet i den lokale innsjøen og er skadelig for artsbalansen i fiskebestanden. Hva gjelder den moralske problematikken knyttet til det å ta livet av mennesker har miljøvernerne ingenting å innvende. Da Jed oppsøker firmaets lokaler setter drosjesjåføren han av utenfor et bordell som ligger like ved. Koestler har etter alt å dømme flere kunder enn denne virksomheten: "La valeur marchande de la souffrance et de la mort était devenue supérieure à celle du plaisir et du sexe" (360). Denne sammenlikningen av bordellet og eutanasi-senteret gir gjenklang av Baudrillards påstand om Vestens kommodifisering av døden: "[L]es Thanatos Centers se chargeront de la mort comme les Eros Centers se chargent du sexe" (Baudrillard 2009: 266). Grunntanken her er altså at døden institusjonaliseres for å integreres i det sosiale, og dermed gjøres ikke-subversiv. Vurdert ut fra en målsetning om sosial kontroll er både sex og død uønskede, destabiliserende elementer, som bør reguleres fordi man ikke blir kvitt dem. Der Baudrillard sammenstiller disse størrelsene for å poengtere at kontroll-logikken sprer sitt virkefelt fra det seksuelle til også å gjelde døden, går *La carte et le territoire* et hakk lenger, og viser det neste steget i denne utviklingen, der døden har blitt en mer ettertraktet salgsvare enn sex.

Bygningene hvor disse virksomhetene holder til skiller seg tydelig fra hverandre. Der bordellets inngangsparti er dekorert med veggmalier, en rød løper og palmer, ligger Koestler i en anonym funksjonalistisk bygning: "[U]n immeuble de béton blanc, d'une irréprochable banalité, très Le Corbusier dans sa structure poutre-poteau qui libérait la façade et dans son absence de fioriture décorative" (359). Referansen til Le Corbusier og fraværet av ornamentikk setter denne passasjen i direkte sammenheng med farens utlegning av sine arkitektoniske idealer, som står i direkte opposisjon til funksjonalismen. Dette belyser hans beslutning om å få utført eutanasi. Martin seniors karriere er en historie om nederlag og desillusjonering, om å måtte gi avkall på sine idealer og bøye seg for livets praktiske krav. Til

tross for at han ikke opplever sitt arbeid som strandhotell-entreprenør som givende, er jobben like fullt omdreiningspunktet i livet hans. Farens kreftdiagnose fremstår dermed mer som et betimelig påskudd for å gjøre slutt på livet enn den egentlige motivasjonen for avgjørelsen, ettersom han som pensjonist så å si ikke har noen ting å leve for. Han har tatt til seg det maskinelle, funksjonsbaserte menneskesynet han i utgangspunktet ønsket å stå imot, og eutanasi som døds måte er således helt i tråd med det bildet som tegnes av Martin senior. I denne personen samles og illustreres en rekke av Baudrillards poenger om det moderne vestlige synet på døden.

For det første kan man si at hans motivasjon for å arbeide, etter å ha gitt opp sitt idealistiske prosjekt, er rent funksjonell. Arbeidets rolle som sosial funksjon er så viktig at Martin senior tilsynelatende investerer enda mer i jobben etter at den har mistet all personlig interesse. Baudrillard hevder i *L'échange symbolique et la mort* at arbeidet i Vesten har gått fra å være produktivt til å bli *reproduktiv*. Selv om den reelle produksjonen er utflagget, hevder han, er reproduksjonen av *arbeidet som soisalt tegn* av avgjørende betydning for opprettholdelsen av organiseringen av samfunnet: "[I] reste d'autant plus indispensable de reproduire le travail comme morale, comme consensus, comme régulation, comme principe de réalité. Mais principe de réalité *du code* : c'est un gigantesque *rituel des signes du travail*" (Baudrillard 2009: 24). Arbeidets sosiale regulerende funksjon må altså opprettholdes, trass i, og på grunn av, at dets sosiale grunnlag er fjernet: "[V]idé de son énergie et de sa substance [...] ressuscite comme modèle de simulation sociale" (Baudrillard 2009: 25). Det er denne utviklingen Martin senior har blitt offer for. Hans sterke pliktfølelse er allerede nevnt, og jeg mener at denne med fordel kan ses i lys av hans henvisning til Fourier, der det hevdes at den mest grunnleggende motivasjonen for å arbeide, virksom også i før-kapitalistiske samfunn, er *l'honneur de la fonction*. Påstanden er at det er ære knyttet til det å utøve sin funksjon i samfunnsmaskineriet. Denne tanken stammer imidlertid fra en tid da arbeidet enda var produktiv, da det hadde et reelt sosialt grunnlag, fordi det var med på å dekke samfunnets reelle behov. Martin seniors følelse av plikt er altså i utgangspunktet inspirert av en tanke om at det finnes edlere motivasjoner enn egennytte. Men der æresbegrepet hos Fourier inngår i et sosialistisk-utopisk prosjekt, og har til hensikt å vise at profitt ikke er det eneste insentivet som får folk til å arbeide, blir det i Martin seniors tilfelle satt i en ganske annen kontekst. Hans pliktfølelse overlever nemlig selv om dens idealistiske grunnlag forsvinner, og vender seg så å si imot han. I det samfunnet han lever i er ære og plikt anakronistiske begreper, fjernet fra sin opprinnelige kontekst, og markedet sørger for at hans pliktfølelse blir snudd på

hodet for å tilpasses systemet. Her kan idéen om plikt kun aksepteres i den grad den bidrar til reproduksjonen av arbeidets tegn, den må inkorporeres i akkumulasjonens lineære logikk for å nøytraliseres. I den grad den knyttes til ære utgjør den nemlig en trussel ved ikke å la seg forklare *rasjonelt*.

I Martin senior fremstilles altså plikten og idealismen som to uforenelige krefter. Han ender med å bli en slave i tråd med Baudrillard definisjon av begrepet: "L'esclave demeure prisonnier de la dialectique du maître, et sa mort, ou sa vie distillée sert à la reproduction indéfinie de la domination" (Baudrillard 2009: 70). Han forsøker å bli sin egen herre ved å starte for seg selv, men tvinges til å gi opp og underkaste seg en annen mester, nemlig markedsetterspørselen. Som det fremgår av sitatet bruker Baudrillard begrepene *død* og *destillert liv* om hverandre. For i den moderne organiseringen av arbeid, hevder han, nøytraliserer livet og døden hverandre: "Cette morte n'est pas violente et physique, elle est la commutation indifférente de la vie et de la mort, la neutralisation respective de la vie et de la mort dans la survie, ou la mort *différée*. Le travail est une morte lente" (Baudrillard 2009: 67-68). Arbeidet er altså en *langsom død*, en utsatt død, ribbet for sitt voldelige og fysiske preg, samt sin status som singulær hendelse. For Baudrillard finner denne arbeidets trege død sin motsetning i offerdøden, en handling som ikke lar seg forklare ut fra økonomisk-lineær rasjonalitet, men derimot lar dødens symbolske overflod komme til syne. Jeds reaksjon på farens bortgang illustrerer hvordan den banaliserte døden, som eutanasi er kroneksempelen på, negerer eller underkommuniserer dødens eksessive karakter. Hos Koestler får han etter mye om og men tilgang til farens journal, som består av en enkelt side. Den ansatte han snakker med forstår ikke hva han egentlig ønsker å finne ut av, men forteller det lille hun vet, og opplyser at alt gikk regelmessig for seg ved gjennomføringen av inngrepet: "C'est bien cela, se dit Jed ; son père servait à présent de nourriture aux carpes brésiliennes de Zürichsee" (364). Denne innsikten blir for mye for Jed, og han går til grovt fysisk angrep på den Koestler-ansatte: "Il enchaîna par un violent uppercut au menton, suivi d'une série de manchettes rapides. Alors qu'elle vacillait sur place, tentant de reprendre sa respiration, il se recula pour prendre de l'élan et lui donna de toutes ses forces un coup de pied au niveau de plexus solaire" (364). Han forlater offeret i bevisstløs tilstand, og slipper unna uten å havne i klammeri med loven, og oppdager at voldsutbruddet har fått han til å føle seg vel: "En arrivant à l'hôtel, il se rendit compte que cette scène de violence l'avait mis en forme. C'était la première fois de sa vie qu'il usait de violence physique à l'égard de quelqu'un ; et ça lui avait donné faim" (364).

Det sentrale ved fremstillingen av Jeds tur til Zürich er kontrasten mellom hans voldsutbrudd og farens dødsmåte. Farens eutanasi er administrert død, regulert og forhåndsbetalt, og ikke-voldelig i den forstand at den er ønsket av pasienten og medfører minimalt med fysisk smerte. Således eksemplifiserer den en tendens til teknifisering av døden som kritiseres av Baudrillard, der affektive, familiære og seremonielle aspekter søkes minimert, i forsøket på å gjøre døden så *diskret* som mulig: "Finie la mort solennelle et circonstanciée, en famille : on meurt à l'hôpital – exterritorialité de la mort. [...] La mort est obscène et gênante – le deuil lui aussi le devient, le bon goût est de la cacher : ça peut offusquer les autres dans leur bien-être" (Baudrillard 2009: 276). Døden blir altså deterritorialisert. Den fjernes fra hjemmet, som reserveres for de levende, og tilegnes sin egen isolerte lokalitet, *av hensyn til de pårørende*. Døden taper terreng, og for Baudrillard utgjør kremasjon høydepunktet av denne utviklingen: "L'incinération est le point limite de cette liquidation discrète et du vestige minimum. Plus de vertige de la mort : désaffection" (Baudrillard 2009: 277). I den gode smaks navn gjøres døden *stum* og *usynlig*: "Mort infantile, qui ne parle plus, mort inarticulée, gardée à vue". Jed takler imidlertid ikke at døden holdes skjult på denne måten. Hans far ga ikke en gang beskjed før han reiste til Zürich, og etter at dåden er utført er det på ingen måte lagt til rette for at Jed kan gi sin sorg utløp eller bearbeide opplevelsen. Ingen seremoni er arrangert, og han møter ingen medfølelse eller trøst, kun en utålmodig kontorist. Altså er etthvert symbolsk aspekt ved døden fjernet, og Jeds voldsutbrudd kan følgelig leses som *hevn*, forstått som en symbolsk handling ment å gjenopprette en slags sakrifiell balanse. Baudrillard benekter at hevn er en primitiv eller *naturlig* handling, slik vi tenderer mot å oppfatte den: "Elle est une forme très élaborée d'obligation et de réciprocité, un forme symbolique" (Baudrillard 2009: 264). Poenget er at denne utvekslingslogikken integrerer døden i det sosiale, mens eutanasi er det siste steget i en utvikling der man søker å distansere seg fra døden, å kneble den fordi den ut fra våre begreper ikke *betyr*. Jeds handling eksemplifiserer således at volden begynner der ordene stopper.

4.2 Drapet på Houellebecq og dødsriter

Romanens tredje hoveddel åpner med en beskrivelse av politiinspektør Jasselins møte med åstedet for drapet på Houellebecq. En ny person introduseres altså relativt langt ut i romanen, og hans yrke åpner for et tydeligere fokus på den dødstematikken som så langt ikke har vært

særlig fremtredende. Allerede før han går inn i huset hvor liket befinner seg får leseren inntrykk av dette drapet er uvanlig makabert, gjennom beskrivelsen av Jasselins til dels erfarne underordnede, som ligger spredt utover gressplenen i sjokktilstand. Jasselin blir rådet til å vente med å gå inn til åstedsgranskerne ankommer med masker, på grunn av den overveldende stanken. Denne åpningen av romanens tredje del kommer brått på leseren. Tonen er en ganske annen enn i de foregående delene der fortellingen er konsentrert hovedsakelig om Jeds karriere, og dermed har disse beskrivelsene en mer sjokkerende virkning enn de ville hatt i en konvensjonell kriminalroman. Beskrivelsen av selve åstedet, i denne delens tredje kapittel, er svært direkte:

La tête de la victime était intacte, tranchée net, posée sur un des fauteuils devant la cheminée, une petite flaque de sang s'était formée sur le velours vert sombre ; lui faisant face sur le canapé, la tête d'un chien noir, de grande taille, avait elle aussi été tranchée net. Le reste était un massacre, un carnage insensé, des lambeaux, des lanières de chair éparpillés à même le sol. (278)

Hodene til både Houellebecq og hans hund er altså stilt opp overfor hverandre, mens resten av deres kropper er skåret i små biter som ligger spredt utover gulvet, tilsynelatende i et ikke-tilfeldig mønster. Da Jasselin klarer å beholde en viss sinnsro i møtet med dette frastøtende synet skyldes det at han et år i forveien har fått opplæring i *ashuba*, en buddhistisk praksis som går ut på å meditere over lik. Etter å ha blitt advart om at denne meditasjonsformen går dårlig overens med vestlig mentalitet, får han lov til å motta opplæring ved et kloster på Sri Lanka:

Il avait ainsi pu, concentrant au maximum ses facultés mentales en essayant de suivre les préceptes énoncés par Bouddha dans le sermon sur l'établissement de l'attention, observer attentivement le cadavre blême, observer attentivement le cadavre suppurant, observer attentivement le cadavre démembré, observer attentivement le cadavre mangé par les vers. À chaque stade, il devait se répéter, à quarante-huit reprises : « Ceci est mon destin, le destin de l'humanité entière, je ne peux y échapper. » (281)

Meditasjonen går altså ut på å betrakte lik mens man gjentar for seg selv at dette er skjebnen til alle mennesker. Jasselin fastslår at denne praksisen har fungert som han hadde håpet, at den har satt han i stand til å håndtere synet av Houellebecqs maltrakterte kropp. Denne passasjen om *ashuba*, i delens tredje kapittel, virker belysende på et parti i delens åpningskapittel, der Jasselin står utenfor huset hvor drapet har funnet sted, men enda ikke har gått inn:

Une nuée de mouches s'était accumulée à proximité, elles volaient sur place en bourdonnant, comme si elles atteindaient leur tour. Du point de vue d'une mouche un cadavre humain c'est de la viande ; de nouveaux effluves descendirent vers eux, la

puanteur était vraiment atroce. S'il devait avoir à supporter la vision de cette scène de crime il devrait, il en prenait nettement conscience, adopter pour quelques minutes le point de vue d'une mouche ; la remarquable objectivité de la mouche[.] (265)

Retroaktiv lesning gjør det her klart at det å adaptere fluens synsvinkel i møtet med liket er en strategi i slekt med ashuba. Jasselin ser nødvendigheten av å bytte ut sin vanemessige subjektive innstilling med fluens objektive, desinteresserte blikk. Denne vekslingen finner sin parallel i en stilistisk endring i teksten. Etter det siterte utdraget følger nemlig en rekke faktaopplysninger om livsløp, næring og paring hos fluer. Språkbruken minner her om den man kunne vente å finne i et oppslagsverk⁷, stilen er altså hva man kunne kalle objektiv, og punkterer den tiltagende spenningen. Jasselins forsøk på å kontrollere sin sinnsbevegelse speiles altså i at leserens affektive innlevelse blir avbrutt av dette saklige, for ikke å si kjedelige, innslaget.

Ved dette tekstedet kan lesningen, noe overraskende, berikes gjennom en av Baudrillards bemerkninger om fotografi: "Photographs are what bring us closest to flies, to their compound eyes and their jerky flight. In order for the object to be grasped, the subject has to relinquish his hold" (Baudrillard 1999). Fluens visuelle persepsjon fungerer på en helt annen måte enn hos mennesker. I stedet for et enhetlig og samlet inntrykket av et begrenset synsfelt, slik vi opplever, prosesserer fluens øyne tusenvis av enkeltbilder som utgjør en oppstykket, mosaikk-liknende helhet, og dekker nesten 360 grader. Baudrillard viser altså til denne oppstykkede kvaliteten, i kombinasjon med hurtige, ujevne bevegelser, for å illustrere sin oppfatning av fotografiet som en slags alternativ tilgang til verden. Vi er begrenset til å fokusere på et utsnitt av våre omgivelser av gangen, og opplever visuell kontinuitet og dybde. Fotografiet tilbyr på sin side løsrevne og isolerte bruddstykker av verden, bilder hvis prosessering ikke er underlagt de mekanismene i menneskelig persepsjon som gjør at vi opplever sammenheng. Baudrillard hevder imidlertid at denne fotografiets mulighet vil forringes hvis fotografen i for stor grad blander seg inn i prosessen, ettersom menneskelig subjektivitet da vil påvirke resultatet. Da Jasselin bestemmer seg for å adaptere fluens synsvinkel i møtet med liket er altså den underliggende tanken den samme som hos Baudrillard, at han må frigjøre seg fra sitt subjektive perspektiv og la objektet tre frem så å si på egenhånd. Denne koblingen til fotografiet styrkes dessuten ved at formulering om det å endre synsvinkel gir gjenklang av en formulering fra anmeldelsen av Jeds kartfotografi-utstilling: "[I]l adopte le point de vue d'un Dieu" - "[I]l devrait [...] adopter pour quelques minutes le point de vue d'une mouche".

⁷ Forfatteren takker da også wikipedia for inspirasjon til denne passasjen

Sitatet fra anmeldelsen viser til at Jed presenterer et guddommelig, altså ikke- eller overmenneskelig, perspektiv på verden, ved hjelp av fotografimediet. Poenget er altså at fotografiets objektive blikk gjør det mulig å unnsnippe subjektivitetens begrensninger, setter oss i stand til å *se oss selv utenfra*, hvilket er den samme tanken som ligger til grunn for ashuba-teknikken.

For å klare å forholde seg til den døde kroppen må Jasselin altså unngå å projisere, og i stedet anlegge et desinteressert blikk. Som nevnt blir han advart om at dette ikke er noen lett oppgave for et vestlig menneske. Også et annet sted i romanen refereres det eksplisitt til en ikke-vestlig tilnærming til den døde menneskekroppen. Jed husker hva hans ekskjæreste fortalte han om et rituale som praktiseres på Madagaskar:

Une semaine après le décès on déterrait le cadavre, on défaisait les linges qui l'entouraient et on prenait un repas en sa présence, dans la salle à manger familiale ; puis on l'enterrait de nouveau. On recommençait au bout d'un mois, puis de trois, [...] il lui semblait qu'il n'y avait pas moins de sept exhumations successives, la dernière se déroulant un an après le décès, avant que le défunt ne soit définitivement considéré comme mort, et ne puisse accéder à l'éternel repos. (53-54)

Jed fastlår for seg selv at denne omgangen med liket impliserer den rake motsetningen til moderne vestlig sensibilitet. Både her og i ashuba står likets fysiske realitet og nærvær i sentrum, som et slags meditasjonsobjekt og hjelpemiddel for å lære seg å akseptere døden, også sin egen. Som d'Afflon påpeker, viser dette ritet, utover aksepten av livets syklisitet, til en forståelse av den sykliske dimensjonen av menneskelige følelser (D'Afflon 2011: 67-68). Bearbeidelsen av tapsopplevelsen forstås altså som en tidkrevende prosess med flere stadier, i likhet med nedbrytingen av den døde kroppen. Denne dødsriten viser altså en forståelse av at denne samme syklisiteten man finner i naturens prosesser, også gjør seg gjeldende i menneskets indre liv. Denne samme prosessen av følelsesmessig bearbeidelse inngår som vist i Jed kunstneriske sykluser, da han er avhengig av en rensende, katarsisk opplevelse for å kunne ta fatt på en ny fase, for å *komme seg videre*. Kontrasten til vestlige dødsriter understrekes av at den siterte passasjen følger like etter beskrivelsen av begravelsen til Jeds bestemor. Imidlertid vies hver av disse relativt liten plass, og det er hovedsakelig i romanens tredje del, i forbindelse med dødsfallene til Houellebecq og Martin senior, at dødsriter virkelig kommer i fokus.

Houellebecqs drapsmann er en plastisk kirurg, og drapet er utført med profesjonell presisjon. Offeret ble slått bevisstløs med et balltre, så skutt en gang i hjertet, før hodet ble skåret av

med en laserkutter. Resten av kroppen ble hakket opp, og knoklene samlet i peisen. Da Jed ser bilder av åstedet gjenkjenner han et mønster i måten striper av blod og biter av hud og kjøtt er spredt utover gulvet: "C'est curieux..., dit-il finalement. On dirait un Pollock" (339). Denne referansen til Jackson Pollock, den abstrakt-ekspresjonistiske maleren kjent for sin dryppe-teknikk, kobler romanens tredje del til den overordnede kunsttematikken, som fokuset tilsynelatende dreier bort fra. Med utgangspunkt i denne referansen foreslår Bruno Viard en interessant lesning av mordet på Houellebecq: Han hevder det er å forstå som *Damien Hirsts hevn*. I epilogen beskrives som nevnt Jeds mislykkede forsøk på å male Hirst og Jeff Koons. I frustrasjon skjærer han opp lerretet ved Hirsts øye, før han tramper i stykker det enda våte maleriet. Viard betegner dette som et symbolsk drap på Hirst. Etter denne fiaskoen avslutter Jed sin malerifase med portrettet av Houellebecq: "[D]ésireux de donner une vision exhaustive du secteur productif de la société de son temps, Jed Martin devait nécessairement, à un moment ou à un autre de sa carrière, représenter un artiste" (119). Denne formuleringen gjør det klart at Koons og Hirst, i motsetning til Houellebecq, ikke regnes som kunstnere. Maleriet av dem bærer tittelen "Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l'art", og var ment å inngå i serien "série des compositions d'entreprise", mens portrettet av forfatteren markerer en retur til den forutgående serien "série des métiers simple". Koons og Hirst stilles altså opp som businessmenn forkledd som kunstnere, hvilket er grunnen til at Jed, en *ekte* kunstner, ikke klarer å male dem. Den inndeling av kunstmarkedet som romanen beskylder dem for, ser slik ut: "[D]'un côté le fun, le sexe, le kitsch, l'innocence ; de l'autre le trash, la mort, le cynisme" (202). Sistnevnte er Hirsts felt, hvilket for Viard er bevis på hans tilknytning til drapet på Houellebecq, som han kaller en *installasjon av menneskekjøtt*: "Dans cette œuvre hideuse et morbide, qui prétend remplacer un authentique chef d'œuvre, il est facile de reconnaître la manière habituelle de Hirst, spécialiste du trash et du macabre: veau découpé dans du formol, femme eincente dépecée, requin en décomposition lente" (Viard 2011: 92). Viard hevder altså at drapet er å forstå som Hirst hevn på Houellebecq, som på symbolsk vis dreper Hirst i romanen, gjennom den nevnte passasjen fra epilogen, samt ved generelt å fremstille han som en pengegrisk posør.

Han belegger sin påstand ved å vise til følgende formulering: "Ce tableau [...] avait déjà été mêlé à deux meurtres" (380). Portrettet av Houellebecq har altså vært involvert i to mord. Den mest nærliggende tolkningen er at den andre som har måttet bøte med livet, utover forfatteren, er kirurgen som drepte Houellebecq og stjal maleriet, da også han selv blir drept i romanens epilog. Viard hevder imidlertid at denne bipersonen er å forstå som en slags stedsfortreder for

Hirst. Hans dødsfall fremstår dessuten som en ulykke, uten direkte tilknytning til portrettet. Kirurgen blir dyttet og slår hodet mens han krangler om pris med en insektsmugler. Sistnevnte er altså kriminell, men har ingenting å gjøre med kirurgens illegale kunstsamling, som kun er en av flere lyssky aktiviteter han bedriver. For det første underholder han seg ved å la forskjellige insektarter krige mot hverandre, i et spesialkonstruert glassmonter: "Il se prend pour Dieu, tout simplement ; et il en agissait avec ses populations d'insectes comme Dieu avec les populations humaines" (375). Allerede her ser man en kobling til Hirst, som har gjort bruk av både levende og døde insekter, særlig fluer og sommerfugler, i sin kunst. Kirurgens forkjærlighet for å leke Gud gir seg imidlertid også utslag i en langt mer pervers hobby. Kjelleren hans er full av store glassbeholdere, som inneholder en form for menneskelige kimærer: "Des sexes étaient greffés sur des torses, des bras minuscules de fœtus prolongeaient des nez, formant comme des trompes. D'autres compositions étaient des magmas de membres humains accolés, entremêlés, suturés, entourant des têtes grimaçants" (374). Disse avskyelige menneskeskulpturene minner om Hirsts mange formaldehyd-kunstverk, der dyrelik, gjerne parterte, bevares i glassmontre⁸. Dessuten omtales de uklassifiserbare frembringelsene som *representasjoner*: "[L]es représentations étaient d'un réalisme insoutenable". Det samme gjelder Houellebecqs maltraktete lik, da Jed betrakter fotografier av det Pollock-liknende mønsteret, uten å vite hva det er han ser på: "Et c'est quoi, ces photos ? demanda Jed. Je veux dire : qu'est-ce que ça représente en réalité ?" (339). Kirurgens makabre skaperverk knyttes altså til representasjon, uten at de omtales som kunst, og uten at det gis noe svar på hva de eventuelt representerer. Sikkert er det i alle fall at *abstraksjonens sjarm*, slik Baudrillard formulerer det, den manglende dimensjonen som skiller representasjonen fra sin original, ikke er til å få øye på i kirurgens *verk*, ettersom de ikke er avbildninger. I sin bruk av menneskelig som råmateriale, fremstår disse som en karikatur av Hirsts arbeider, og inngår således i romanens angrep på briten, som anklages for ikke å være en kunstner. Preferansen for en mer tradisjonell representasjonsetetikk kommer til syne også i Houellebecqs omtale av Jeds malerier: "[V]ous n'êtes pas obsédé par le corps... J'avoue d'ailleurs que c'est reposant" (145). En motsetning etableres altså mellom Martin, en *autentisk* kunstner, inspirert og med røtter i den figurative maleritradisjonen, og Hirst, som fremstår som lite annet enn en kyniker med talent for å sjokkere og tjene penger. Britens kunstneriske tematisering av døden uthenges som urafinert og vulgær, kontra Martins visuelle poesi, som antyder det ufrestillelige.

⁸ Se vedlegg 1

Forfatningen av Houellebecqs lik gjør at det tar opp lite plass. Dette legger til rette for en uvanlig begravelse: "[L]es employés des Pompes funèbres générales avaient cru bon d'employer un cercueil d'enfant, d'une longueur d'un mètre vingt. Cette volonté de rationalité était peut-être louable dans son principe, mais l'effet produit [...] était absolument navrant" (312). Man har altså gjort det *rasjonelle* valget om ikke å anvende en kiste i full størrelse, men en som er beregnet på barn, hvilket gir de sørgende en ublid påminnelse om forfatterens brutale endelikt. Selv om kistens innhold forblir skjult bryter flere av de oppmøtte sammen, ettersom de rituelle normene som skal sikre en viss avstand til dødens fysikalitet blir brutt. Motsatt denne overrasjonalistiske behandlingen av Houellebecqs kroppslige levninger, er instruksene i hans testamente: "Il ne souhaitait pas être incinéré, mais très classiquement enterré. « Je souhaite que les vers dégagent mon squelette », précisait-il [...]; « j'ai toujours entretenu d'excellentes relations avec mon squelette, et je me réjouis qu'il puisse se dégager de son carcan de chair" (307). Referansen til det frigjorte skjellettet sender tankene i retning av middelalderens dødsdans-motiv, en allegorisk billedsjanger som viser dansende skjelletter, gjerne ved siden av levende mennesker, og som hadde en *memento mori*-funksjon. Den billedlige og folkloristiske omgangen med som altså konnoteres, danner i kombinasjon med den lekne tonen i sitatet en klar kontrast til den overdrevne viljen til rasjonalitet som utvises av de ansatte ved kirkegården, og som i enda større grad kommer til syne i kapitlet som tar for seg Martin seniors eutanasi. Motviljen mot denne moderne tendensen understrekes av formuleringen *très classiquement enterré*, og videreutvikles i den påfølgende passasjen, der Jasselin fører en indre diskusjon omkring hva som er å foretrekke av begravelse og kremering: "[I]l lui paraissait en quelque sorte *anthropologiquement impie* de disperser les cendres d'un être humain dans les prairies, les rivières ou la mer" (310). Han innser altså at han er enig med Houellebecq i at begravelse er det foretrukne alternativet, og også i at et menneskeliv fortjener et minnesmerke, etter først å ha gitt uttrykk for at det er noe selvhøytidelig over forfatterens egendesignede gravstein: "Un être humain était une conscience [...] unique, individuelle et irremplaçable, et méritait à ce titre un monument, une stèle, au moins une inscription, enfin quelque chose qui affirme et porte aux siècles futurs témoignage de son existence" (310). Å ikke minnes de døde, å ikke markere et menneskes bortgang, fremstilles altså som en respektløst holdning, en bespottelse av livet.

Dette synet på hvordan man bør forholde seg til døden, som altså deles av Houellebecq og Jasselin, utgjør motsetningen til den diskrete, administrerte og useremonielle døden som Martin seniors eutanasi representerer. Mest tydelig er kontrasten da man sammenlikner hva

som skjer med levningene av deres respektive kroppar. Houellebecqs lik vil dekomponere og etter hvert bli en del av jordsmonnet. Avfallet fra Martin seniors kremasjon dumpes derimot i Zürichsee, der det bidrar til å forstyrre artsbalansen i fiskebestanden, ved å skape forhold der den nyankomne brasilianske karpen klarer seg bedre enn lokale arter. Akkurat som denne nye fisketypen er også asken og knokelrestene fremmedelementer i innsjøen. Motsetningen som stilles opp er altså at kremasjon, i romanens kontekst knyttet til kommersialisering og rasjonalisering av døden, forstyrrer økosystemet, mens begravelse ikke gjør det. Påstanden om at sistnevnte inngår i et *naturlig kretsløp* underbygges av Houellebecqs gravstein. Det faktum at den ikke er hevet over bakken impliserer en likestilling av det menneskelige og det ikke-menneskelige, en jevnbyrdighet, og dens inngraverte Möbius-bånd peker i samme retning. Den er et symbol på *kontinuitet*, kontinuiteten av organisk liv, hvis lover mennesket er underlagt på lik linje med alt annet levende, og i forlengelse av dette symboliserer den også et ikke-skille mellom liv og død, da et menneskelik kan bidra til livets videre gang ved å gi næring til meitemark, fluer også videre. I romanens eneste direkte referanse til Möbius-båndet fungerer det altså som en tankemodell for å illustrere at det vi vanemessig regner for *det absolutte skillet*, skillet mellom liv og død, ikke er annet enn en fantasme, at disse to størrelsene er gjensidig avhengige av, og integrert i hverandre.

Kapitlet om Houellebecqs begravelse presenterer altså en idé om at mennesket inngår i den store syklusen som er organisk liv. Å akseptere dette relateres til det å akseptere sin egen dødelighet. Denne tematikken, menneskets forhold til naturen, er altså særlig knyttet til romanpersonen Houellebecq, hvilket understrekes gjennom beskrivelsene av han: "Il était [...] comme un animal qui a revêtu son pelage d'hiver" (247) – "[I]l ressemblait à une vieille tortue malade" (162) – "[A]vec la rapidité d'un cobra qui se détend pour frapper sa proie" (180) – "[L]es mains aux doigts crochus, longs, décharnés comme les serres d'un rapace" (181). Han blir altså sammenliknet med en rekke dyr, på godt og vondt, og hans kobling til dyreriket forsterkes gjennom hans forhold til sin hund. De to blir tatt av dage på samme måte, og med det samme uttrykk i ansiktet: "Ni la tête de l'homme ni celle du chien n'étaient pourtant immobilisées dans une expression d'horreur, mais plutôt d'incrédulité et de colère" (278). På tilsvarende vis blir også Jasselin, som deler Houellebecqs syn på dødsriter, sammenliknet med sin hund (de er begge sterile), og beskrevet ved hjelp av en dyresimile: "Accentuant la lourdeur naturelle de sa démarche, tel le vieux singe de la tribu" (276). Disse sammenlikningene av mennesker og dyr impliserer ikke en direkte likestilling av de to. I stedet synes de å peke i retning av at skillet mellom dem ikke er så klart som vi gjerne liker å

tro: ”L’homme *ne faisait pas* partie de la nature, il s’était élevé au-dessus de la nature, et le chien, depuis sa domestication, s’était lui aussi élevé au-dessus d’elle” (310). Også den domestiserte hunden er altså, i følge Jasselin, *hevet over naturen*. Likeledes diskuterer Houellebecq hvilke dyr det er forsvarlig for mennesker å spise, med begrunnelse i deres intelligensnivå:

Je vous ai dit tout le mal que je pensais des moutons [...]. La vache elle-même [...] me paraît très surfaite. Mais le porc est un animal admirable, intelligent, sensible, capable d’une affection sincère et exclusive pour son maître. Et son intelligence, réellement, surprend on n’en connaît même pas exactement les limites. [...] L’homme est-il en droit de sacrifier un animal capable de s’élever jusqu’aux bases de l’arithmétique ? Franchement, je ne le crois pas. (135)

At man ikke kjenner grensene for grisens intelligens trekkes altså frem, og ved en annen anledning omtaler han fugler som dumme, i motsetning til hunder. Denne differensieringen innen dyreriket står i opposisjon til det definitive skillet menneske/dyr, og peker snarere i retning av en oppfatning av mennesket som *det smarteste dyret*, et sivilisert og kultivert dyr, men et dyr like fullt. Skillet mellom dyr og mennesker utsettes altså for kritikk på samme vis som skillet mellom død og levende, og disse to tematiske linjene faller sammen i kapitlene som skildrer henholdsvis drapet på Houellebecq og den påfølgende begravelsen.

Det er ved begravelsen at Jasselin kommer frem til at han deler Houellebecqs syn på hvordan man bør håndtere døden. På samme måte som forfatterens organiske materie vil *leve videre* i blant annet meitemarker, finner hans idéer altså nytt liv i en annen menneskelig bevissthet. Dette er den samme prosessen som William Morris’ tankegods går gjennom i romanen: Martin senior *mottar* det fra professoren han kjøper sitt hus av, via det medfølgende biblioteket, og før sin død fører han det videre til sønnen. Således presenteres tankearbeid i skriftlig form som en måte å sikre seg liv etter døden: ”Vous savez ce qu’affirme Comte, dit-il, que l’humanité est composée de davantage de morts que de vivants. Eh bien j’en suis là, maintenant, je suis surtout en contact avec des morts...” (250). De døde Houellebecq viser til er i denne sammenhengen en rekke av 1800-tallets store tenkere, hvis verker han leser i tiden før han blir drept. På dette tidspunktet har han selv sluttet å skrive, og innser at enden er nær: ”[M]a vie s’achève, et je suis déçu” (252). Han forbereder seg altså på å gå inn i de døde forfatteres rekke. Her er sammenhengen mellom døden og arbeid tydelig: Houellebecq har viet sitt liv til å skrive, hvilket ikke har gitt han det livet han hadde håpet på, men som like fullt sikrer han en form for liv etter døden.

5 Utopi og reversibilitet

Il y a eu une longue phase historique d'augmentation de la productivité, qui est en train d'arriver à son terme, en Occident tout du moins.
(109)

On ne peut pas demander aux événements d'être fidèles aux données initiales. Ils se produisent parfois exactement à l'inverse, sur un mode ironique, tout en engendrant les mêmes conditions finales.
(Baudrillard 1992: 79-80)

I denne delen av oppgaven vil jeg hovedsakelig fokusere på ett enkelt kapittel i romanens epilog. Her presenteres leseren for en visjon av Frankrikes nære fremtid, sentrert rundt landsbyen Châtelus-le-Marcheix, der Jed tilbringer de siste tiårene av sitt liv. Mitt utgangspunkt er at dette kapittelet bør leses i lys av William Morris' utopiske roman *News From Nowhere*. Jeg vil begrunne denne lesestrategien ved å vise en rekke likheter mellom de to fremtidsvisjonene, samt ut fra de dialogene i *La carte et le territoire* der William Morris' liv og virke blir diskutert. Denne sammenlikningen vil legge grunnlaget for en analyse av de punktene der Morris' og Houellebecqs visjoner skiller seg fra hverandre. Ved å fokusere på disse forskjellene ønsker jeg å demonstrere at det er et gap mellom den historieforståelsen og de forutsetningene for samfunnsmessig endring som ligger til grunn for hver av tekstene. I diskusjonen av hva som forårsaker endringene i *La carte et le territoire* vil jeg forholde meg til Baudrillards idé om at den postmoderne tidsalderen er preget av en implosiv bevegelse, som oppstår som motreaksjon på en flerhundreårig utvikling preget av frigjøring og ekspansjon, som har nådd sitt metningspunkt. Innen dette rammeverket fremstår den klassiske marxistiske idéen om revolusjon, som kommer til uttrykk i Morris' roman, som foreldet. Motsatt en dialektisk historieforståelse søker Baudrillard å forklare utviklingen i de senere år ut fra begrepet *reversibilitet*, og jeg vil benytte meg av hans begrepsapparat for å belyse

forholdet mellom de to fiktive fremtidene. Først vil jeg imidlertid gi en kort introduksjon til utopisjangeren.

5.1 Utopisjangeren

Thomas Mores bok *Utopia* (1516) regnes som det første eksempelet på utopien som litterær sjanger. Utopisk litteratur presenterer generelt et ideelt fremtidig samfunn, harmonisk og velfungerende, med fokus på en kombinasjon av politiske, økonomiske, sosiale og teknologiske aspekter. I sin utforskning av *mulige verdener* kjennetegnes sjangeren ved at den er *oppfinnsom*, snarere enn forklarende (Musso 2013: 99), samtidig som det opprettholdes en viss forbindelse til verden slik den, for å oppnå en kontrastvirkning mellom *status quo* og den foreslåtte ordningen. Ordet *utopi* har en betegnende tvetydighet i at det både kan bety *ikke-sted* og *lykkelig sted*, avhengig av om det har forstavelsen *o-* eller *e-*. Dette synes å peke i retning av at den fantastiske og uoppnåelige karakteren av idealene som presenteres, er en innforstått sjangerkonvensjon. Den revolusjonære perioden på slutten av 1700-tallet markerte imidlertid en endring av forholdet mellom utopi og virkelighet. Da den sosiale og teknologiske utviklingen skjøt fart ble oppfatning av hva menneskeheten var i stand til å oppnå utfordret: ”Avec la Révolution, l’utopie semble partiellement se réaliser. C’est pourquoi après 1789 et la révolution industrielle, les utopies se multiplient” (Musso 2013: 103). Denne oppblomstringen skyldtes altså et økt tempo i samfunnsutviklingen. Denne resulterte dels i fremtidsoptimisme, da man så hvor raskt ting kunne endre seg, men også i en bekymring for konsekvensene av den storstilte industrialiseringsprosessen.

Det er i denne konteksten at *News From Nowhere* hører hjemme. Da den ble utgitt i 1890 hadde den industrielle revolusjonen i Storbritannia allerede passert sitt høydepunkt, og arbeiderklassens eksplosive fremvekst ga grobunn for revolusjonært tankegods. Siden den tid har utopisjangeren nok en gang endret karakter. Dels skyldes dette den lærdommen som 1900-tallets fremvekst av totalitære stater ga oss om konsekvensene av det å implementere utopiske idéer i praksis: ”Le rêve utopique du bonheur collectif suppose la répression de la nature humaine et aboutit à une société purement rationelle, concentrationnaire et sans fin autre qu’elle-même” (Munier 2013: 125). Virkelighetens eksempler på slik *undertrykkelse av det menneskelige*, i rasjonalitetens og fellesskapets navn, gjorde at utopisjangeren dels slo over i sin motsetning – dystopien. I begge disse variantene tok imidlertid teknologien opp stadig større plass, hvilket gikk på bekostning av de politiske og sosiale aspektene, fordi den

teknologiske utviklingen alltid *ligger i forkant*: ”Inutile de penser de nouvelles utopies sociales, l’utopie technologique se chargerait de réaliser le changement. À la différence de l’utopie sociale, la techno-utopie a le mérite de toujours advenir” (Musso 2103 : 112). Gjennom teknologiens hurtige utvikling, realiseringen av det som en gang var tekno-utopier, endres også vilkårene for det sosiale, som altså havner i en permanent bakevje. Science-fiction blir derfor den dominerende formen for utopisk fiksjon. Her tematiseres gjerne forholdet mellom menneskelig og kunstig intelligens, og hvordan sistnevnte potensielt utgjør en trussel mot menneskeheten. På kortere sikt utfordres vår selvforståelse av det symbiotiske forholdet disse to inngår i, samt av de teknologiske fremskrittene som setter oss i stand til å i stadig større grad *analysere oss selv*: ”[L]’Occident manque cruellement d’une définition de l’homme à présent que les neurosciences ont ruiné le privilège ontologique humain” (Munier 2013: 129). I kartleggingen av hjernens mekanismer nærmer vi oss en forståelse av hvordan mennesket *fungerer*, uten at vi kan forutsi hvordan denne kunnskapen vil påvirke vår oppfatning av hva det vil si å være menneske. I den grad vi står overfor en trussel om rasjonalistisk totalitarisme i dag, synes denne altså like gjerne å komme fra vår teknologiske mestring av verden og oss selv, som fra politisk ideologi. Utforskningen av menneskehetens muligheter utgjør altså utopisjangerens grunnstein. I takt med den teknologiske utviklingen har imidlertid fokuset blitt forskjøvet fra organiseringen av det sosiale til grensene for det menneskelige.

5.2 Fremtidsvisjonenes fellestrekk

I epilogen i *La carte et le territoire* presenteres et fremtidig Frankrike der befolkningen har forlatt byene til fordel for landsbygda, og der håndverk og landbruk er de dominerende næringsveiene:

Les habitants traditionnels des zones rurales avaient presque entièrement disparu. De nouveaux arrivants venus des zones urbaines, les avaient remplacés, animés d’un vif appétit d’entreprise et parfois de convictions écologiques modérées, commercialisables. Ils avaient entrepris de repeupler l’hinterland – et cette tentative, après bien d’autres essais infructueux, basée cette fois sur une connaissance précise des lois du marché, et sur leur acceptation lucide, avait pleinement réussi. (400)

De tidligere byboerne har altså lyktes i å endre det økonomiske landskapet takket være bevisst tilpasning til markedets lover. Gjennom en lang periode av sammenhengende kriser på verdensbasis har Frankrike klart seg økonomisk ved å ta inn over seg hva landet har å tilby på

det globale markedet: "N'ayant guère à vendre que des hôtels de charme, des parfums et des rillettes – ce qu'on appelle un *art de vivre* -, la France avait résisté sans difficultés à ces aléas. D'une année sur l'autre la nationalité des clients changeait, et voilà tout" (401-402).

Turistifiseringen av landet medfører et økt fokus på lokale tradisjoner, og en tilbakevending til tradisjonelle håndverksyrker og småskala-jordbruk, altså en artisan-økonomi.

News From Nowhere markerer eksplisitt sin tilhørighet til den utopiske sjangeren gjennom tittelens referanse til *nowhere*, ingensteds. Romanen presenterer et ideelt sosialistisk samfunn hovedsaklig basert på (kunst)håndverk, som står i skarp kontrast til det klassesdelte industrisamfunnet i Morris' samtidige England. I den nye samfunnsordningen har mynter kun verdi som museumsgjenstander, og lønn er et fremmed konsept: "The reward of labour is life. Is that not enough?" (Morris 2009: 79). Arbeid blir ikke lenger ansett som en byrde, fordi folk får utføre oppgaver de egner seg til: "People found out what they were fit for, and gave up attempting to push themselves into occupations in which they must needs fail" (Morris 2009: 62). I dette fremtidige samfunnet produserer man kun det som er nødvendig, i stedet for å finne opp falske behov. Dermed kan man ta seg tid til å lage alt fra tobakkspiper og klesplagg, til broer og hus, med fokus på detaljer og estetisk kvalitet, hvilket gjør at arbeidet oppleves som givende: "[W]hat used to be called art, [...] has no name amongst us now, because it has become a necessary part of the labour of every man who produces" (Morris 2009: 115). Kunst har således blitt integrert i hverdagen og kunst for kunstens skyld, den opphøyde, autonome ikke-bruuskunsten, finnes kun i liten grad, med poesi og musikk som unntak. Fysisk arbeid ansees for å være velgjørende, og det er vanlig å bytte på arbeidsoppgaver for å sikre variasjon. De tidligere parlamentsbygningene fungerer nå som lagringsplass for dyremøkk, privat eiendomsrett er avskaffet, og befolkningen har i stor grad forlatt byene til fordel for landsbygda.

Romanens rammefortelling finner sted i Morris' samtidige London. Hovedpersonen William Guest sovner i sin egen seng og våkner opp neste dag i den utopiske fremtiden, omkring 150 år en voldelig revolusjon, som fant sted i 1952⁹. Kontrasten mellom de to tidsepokene understrekes gjennom hele teksten i form av dialoger som tar for seg den fortidige samfunnsordningen. I Guests samtid, hevdes det, sørget tvangsaspektet ved arbeidet, den

⁹ Det er noe uklart nøyaktig hvor langt inn i fremtiden handlingen utspiller seg: "The central disagreement here depends on whether a reference by Hammond to a time two hundred years earlier is thought to pinpoint the beginning of social conflict at the end of the nineteenth century or the triumph of the revolution in 1952" (Leopold 2009: xxvii)

basale nødvendigheten av å tjene til livets opphold, for at det var umulig å finne glede i sitt arbeid. Samtidig var de som selv slapp å slave i fabrikkene nærmest like ulykkelige som sine undersåtter: "[M]en who hate life though they fear death" (Morris 2009: 181). For fremtidens borgere synes det imidlertid åpenbart at den tvangen som fortidens arbeiderklasse var utsatt for, var resultatet av strukturell undertrykking, at overklassen beriket seg på andres bekostning med regjeringen som garantist. Derfor finnes verken regjering, domstoler eller fengslar i deres nye samfunnsordning.

Et kjennetegn ved det fremtidige samfunnet hos både Houellebecq og Morris er demografisk desentralisering. I begge tilfellene har det funnet sted en storstilt befolkningsspredning, der folk flyttet fra byene til landsbygda: "The town invaded the country; but the invaders, like the warlike invaders of early days, yielded to the influence of their surroundings, and became country people" (Morris 2009:62). Innflytterne hos Morris har altså tilpasset seg sine nye landlige omgivelser, og etter hvert som flere og flere flytter på landet minker forskjellene mellom by og bygd. En liknende utvikling har funnet sted i *La carte et le territoire*. Da Jed forlater Paris har han ingen illusjoner om sine nye naboer: "[L]es habitants des zones rurales sont en général inhospitaliers, agressifs et stupides" (393). 10 år senere har denne befolkningsgruppen forsvunnet på mystisk vis: "De nouveaux arrivants, venus des zones urbaines, les avaient remplacés, animés d'un vif appétit d'entreprise et parfois de convictions écologiques modérées, commercialisables " (400). Hos Houellebecq er altså motivasjonen for gjenbefolkningen av bygda og tilbakevendingen til tradisjonelle yrker hovedsakelig økonomisk, et rasjonelt valg basert på markedsetterpørsel. I *News From Nowhere* er derimot det frie markedet avskaffet, og motivasjonen for den store endringen var å få slutt på den overproduksjonen som den industrielle økonomien medførte. Fellesnevneren er at man i begge tilfeller bevisst velger tradisjonelle produksjonsmåter fremfor teknologibaserte alternativer: "[M]achine after machine was quietly dropped under the excuse that machines could not produce works of art, and that works of art were more and more called for" (Morris 2009: 154). Her stilles altså teknologi og kunst eksplisitt opp som motsetninger. Der den maskinelle produksjonen var effektiv sett fra et instrumentelt perspektiv, bidro den til å skille kunsten og produksjonen fra hverandre, og dermed til å fjerne kunsten fra folks dagligliv, til å isolere og opphøye den. Det er av denne grunn at ikke-bruuskunst har relativt lav status i Morris' utopi, og som nevnt er boklærdom derfor ikke særlig høyt verdsatt. Ettersom den ikke har noen håndfast nytteverdi er den relegert til å foregå på hobbybasis, hvilket eksemplifiseres i den eksentriske søppeltømmeren som også er forfatter: "[H]e has a weakness: he will spend

his time in writing reactionary novels” (Morris 2009: 19). Denne personen finner sitt motstykke i Houellebecqs fremtidige landsby. Her møter Jed en mekaniker som driver et firma for utleie av firehjulinger, men bruker sin fritid på å male, også dette en harmløs svakhet man bærer over med: ”Jed avait rarement vu quelque chose d’aussi laid. Il chercha un commentaire approprié pendant plus d’une heure” (405). I begge tilfeller er altså kunstnerisk praksis uglesett, i den grad den ikke bidrar til samfunnets verdiskapning.

Også i hovedelene av *La carte et le territoire* finner man enkelte intertekstuelle koblinger til *News From Nowhere*, hovedsakelig knyttet til Houellebecq og den forvandlingen han gjennomgår. Da Jed ringer han for å avtale deres siste møte, har forfatteren flyttet tilbake til barndomshjemmet: ”Il y avait dans la voix de l’auteur [...] quelque chose que Jed ne lui avait jamais connu, [...] et qu’il mit du temps à identifier, parce que au fond il ne l’avait plus rencontré chez personne, depuis pas mal d’années : il avait l’air heureux” (229). Dette lykkelige livet på landet står i skarp kontrast til forfatterens tilværelse i Irland:

[A]u printemps c’est insupportable, les couchers de soleil sont interminables et magnifiques, c’est comme une espèce de putain d’opéra, il y a sans arrêt de nouvelles couleurs, de nouvelles lueurs, j’ai essayé une fois de rester ici tout le printemps et l’été et j’ai cru mourir, chaque soir j’étais au bord du suicide, avec cette nuit qui ne tombait jamais. (141)

Jed lar seg ikke helt overbevise av denne melodramatiske utlegningen: ”Là, j’ai l’impression que vous jouez un peu votre propre rôle”. Houellebecq gir han rett: ”Je vais arrêter bientôt de toute façon, je vais retourner dans le Loiret ; j’ai vécu mon enfance dans le Loiret, je faisais des cabanes en forêt, je pense que je peux retrouver une activité du même ordre”. Der hans opphold i Irland er knyttet til hans virke som forfatter, er han altså klar for å legge dette stadiet bak seg, for i stedet å returnere til stedet hvor han vokste opp, og en mer naturnær livsstil. Hans klagesang over vårens naturskjønnhet relaterer til *News From Nowhere* da Jeds reaksjon gir gjenklang av følgende sitat: ”I begin to suspect you of wanting to nurse a sham sorrow, like the ridiculous characters in some of those queer old novels that I have come across now and then” (Morris 2009: 170). Houellebecq spiller altså opp til sitt eget image som plaget forfatter, samtidig som han opptrer nettopp som romanperson. Det påtatte ved hans ulykkelige positur blir imidlertid avslørt, parallelt til hvordan Guests manglende evne til å akseptere og finne seg til rette i det fremtidige samfunnet fremstår som patetisk for hans verter. Også Guest beskrivelse av sine samtidiges forhold til naturen er treffende for Houellebecq:

Dick had that passionate love of the earth which was common to but a few people [...] in the days that I knew; in which the prevailing feeling amongst intellectual persons was a kind of sour distaste for the changing drama of the year, for the life of earth and its dealings with men. In those days it was thought poetic and imaginative to look upon life as a thing to be borne, rather than enjoyed. (178)

Fremtidens innbyggere utviser på sin side en barnlig fascinasjon for årstidenes veksling, og har en sikker kur for dem som eventuelt måtte gruble for mye: "[W]e will manage to send you to bed pretty tired every night; [...] you will get some of those strange discontented whims out of your head [...]. [O]ur week's haymaking will do all that for you" (Morris 2009: 118). I det nye samfunnet verdsetter man altså den velgjørende, opprensende effekten av fysisk arbeid og kontakt med naturen, som også Houellebecq oppdager mot slutten av livet.

Kontrasten mellom de to versjonene av Houellebecq, den miserable og landflyktige – den lykelige og reterritorialiserte, viser altså en personlig forvandling, men knyttes også til en mer generell tendens i det franske samfunnet. Beskrivelsen av telefonsamtalen med Jed følger nemlig like etter et lengre parti om Jean-Pierre Pernaut, en virkelig tv-personlighet som gjennom sine sendinger, samt bøker som *Magnifiques Métiers de l'artisanat*, har bidratt til å popularisere tradisjonelle håndverksyrker og livet i *regionene*: "Le trait de génie de Jean-Pierre Pernaut [...] avait été de comprendre qu'après les années 1980 « fric et frime », le public avait soif d'écologie, d'authenticité, de vraies valeurs" (226). Det vises videre til stiftelsen av det natur- og tradisjonsorienterte partiet *Chasse, pêche, nature et traditions* i 1989, for å understreke tendensen: "Il y avait décidément eu un basculement en cette extrême fin des années 1980, se dit Jed ; un basculement historique majeur, sur le moment passé inaperçu, comme c'était presque toujours le cas" (227). I romanens kontekst gir denne svingningen seg altså først utslag i Houellebecqs flytting. Deretter forlater både Jasselin og Jed Paris, til fordel for henholdsvis foreldrenes og bestermorens gamle hus, før denne desentraliseringstendensen sprer seg til hele samfunnet.

Det er også en parallell mellom de to romanene i hvordan det første møtet med fremtiden er fremstilt. Hos Morris finner overgangen sted i løpet av en natt, en periode med søvn. Hos Houellebecq har overgangen et mer realistisk preg. Med unntak av et ukentlig supermarkedbesøk, isolerer Jed seg på den inngjerdede tomten sin i ti år. Da han deretter gjenoppretter kontakt med omverdenen har store forandringer funnet sted: "Il ne se remémorait que vaguement Châtelus-le-Marcheix, c'était dans son souvenir un petit village décrépit, ordinaire de la France rurale, et rien de plus. Mais, dès ses premiers pas dans les rues

de la bourgade, il fut envahi par la stupéfaction” (398). Jed kjenner seg knapt igjen og reagerer altså med forbløffelse. Landsbyen har vokst til mer enn det dobbelte av sin tidligere størrelse. Den nye bebyggelsen er både forseggjort og tradisjonsstro, og en rekke butikker selger kunsthåndverk og lokale produkter. Jed føler seg ikke helt ved sine fulle fem: ”Un peu sonné il s’arrêta sur la place principale, et reconnut le café qui faisait face à l’église. Il reconnut, plutôt, l’emplacement du café. L’intérieur [...] voulait manifestement évoquer l’ambiance d’un café parisien de la Belle Époque” (398-399). Disse beskrivelsene av Jeds første møte med den endrede landsbyen minner om dem man finner i *News From Nowhere*. Skildringen av Guests første morgen i fremtiden er full av ord som *wonder*, *dizzy*, *puzzled*, *bewildering* og *astonished*, som finner en nedtonet gjenklang i beskrivelsen av Jeds opplevelse: ”[E]nvahi par la stupéfaction” - ”Un peu sonné” - ”[L]a première impression, fulgurante” (399-400). Også den totalrenoverte kaféen, der kun beliggenheten er gjenkjennelig for Jed, gir ekko av Morris’ beskrivelse av en bro over Themsen, som er noe av det første Guest ser etter å ha våknet. Også her er beliggenheten gjenkjennelig, men der elven tidligere ble krysset av enkel tømmerbro ligger det nå en overveldende steinbro: ”[N]ot even the Ponte Vecchio at Florence came anywhere near it” (Morris 2009: 7). Etter Jeds første møte med den forvandlede landsbyen foretar han korte reiser rundt i regionen, og oppdager at endringen ikke er et geografisk isolert fenomen, hvilket til dels bekreftes gjennom samtaler. I *News From Nowhere* følger narrativet Guests reise oppover Themsen, og informasjonen om den nye samfunnsordningen formidles først og fremst gjennom dialoger han fører med folkene han møter underveis. Som allerede vist spiller dialogene en viktig rolle også i *La carte et le territoire* sett under ett. I epilogen vies imidlertid Jeds reising og samtaler til sammen to setninger, mens hele fremstillingen av det fremtidige Frankrike er begrenset til ett enkelt kapittel på omkring åtte sider. I kombinasjon med romanens øvrige referanser til Morris, er pekene til *News From Nowhere* allikevel tydelige nok til å avdekke denne intertekstuelle koblingen.

5.3 Reversibilitetens revolusjon

To sentrale tanker hos Baudrillard kan belyse den fremtidsvisjonen som presenteres i *La carte et le territoire*, og dens avvik fra den man finner i Morris’ roman. For det første hevder Baudrillard at dagens system, den økonomiske og politiske samfunnsordningen, har en nærmest uslåelig evne til å absorbere og integrere alle direkte forsøk på motstand. For det

andre hevder han at systemer generelt har en tendens til å felle seg selv, ved at de når et nivå av funksjonell perfektjon som fører til metning. Ved å forklare hva som ligger til grunn for disse to påstandene ønsker jeg å demonstrere hvordan samfunnsendringene i romanens epilog kan leses som eksempel på en reversibilitetens revolusjon, en endring som skyldes systemets egen utvikling snarere enn et ytre angrep på det, og hvis energi er implosiv snarere enn eksplosiv.

Baudrillard hevder at vår tidsalder, den postmoderne eller postindustrielle, kjennetegnes ved at utviklingen som har preget foregående århundrer, styrt av et ideal om lineær progresjon, har nådd sin yttergrense. De motsetningene mellom klasser og krefter i samfunnet, eksempelvis proletariatet og kapitalen, som tidligere inspirerte og legitimerte en dialektisk forståelse av historiens utvikling, har i dag blitt oppløst fordi de truet systemets videre utvikling. I stedet for at proletariatet oppløste sin klasse ved å etablere det klasseløse samfunnet gjennom revolusjon, skriver Baudrillard, var det borgerskapet som oppløste seg, og i samme vending kapitalens gamle fungeringsmåte. I møte med trusselen fra proletariatet tilpasset kapitalen seg ved å avkoble produksjonen fra tanken om å skape velstand, slik at kun dens rene operasjonaliteten sto igjen:

[Marx] simply did not foresee the possibility that capital, when confronted by this imminent threat, would negate itself as such, somehow reach a state of transpolitics, position itself on an orbit beyond the reach of relations of production and political contradictions, attain autonomy by adopting a floating, ecstatic and aleatory form and, in the process, succeed in totalizing the world in its own image. (Baudrillard 1992: 237)

Baudrillard påpeker en tilsvarende utvikling på en rekke andre områder, der systemer mister sine idémessige grunnlag, samtidig som de fortsetter å fungere i en simuleringsmodus. Dette vil si at de reproducerer sitt eget tegn, tømt for innhold: Kunsten har blitt liv i form av en banal estetisering av dagliglivet, seksualiteten har blitt frigjort på bekostning av erotikken, og historien har nådd sin slutt i form av en uavgrenset samtidighet. For Baudrillard er dette eksempler på utopiske målsetninger som har blitt realisert på ironisk vis, altså på uforutsette måter og med utilsiktede konsekvenser, hvilket går på bekostning av deres grunnidéer.

I denne situasjonen hevder han at forutsetningene for å yte motstand og skape endring er destabilisert. For Baudrillard var marxismens store svakhet at den opererte innen den samme lineære progresjonslogikken som kapitalen, hvilket satte sistnevnte i stand til alltid å ligge et skritt foran, til å forutse og forvrengte forsøk på motstand:

On ne détruira jamais le système par une révolution directe, dialectique, de l'infrastructure économique ou politique. Tout ce qui produit de la contradiction, du rapport de forces, de l'énergie en général, ne fait que retourner au système et l'impulser, selon une distortion circulaire semblable à l'anneau de Möbius. (Baudrillard 2009: 62)

Påstanden er altså at begreper som *historie*, *fornuft*, *makt* og *finalitet* tilhører systemets egen logikk, og per i dag beviselig er tappet for ethvert kritisk potensial. Möbius-formen brukes her som en illustrasjon av hvordan systemet alltid kan forvrengte kritikk som baserer seg på en dialektisk, lineær historieforståelse. Da Baudrillard introduserer begrepet *reversibilitet* er det følgelig for å adaptere systemets fungeringsmåte og entre dets logikk, ettersom dette forstås som den eneste kritiske strategien med potesiale for effektivitet. Han understreker at motivasjonen er å destabilisere den subjektive kritiske posisjonen, som han hevder alltid gjør krav på universalitet og derfor vil integreres av systemet. Derfor hevder han at den eneste strategien man har til rådighet går ut på å ta ting, hva enten systemer, konsepter eller argumenter, til deres ytterste konsekvens, føre dem til yttergrensen av deres egen logikk, og se hva som oppstår der. Tanken er å *dytte* systemet, å akselerere dets utvikling uten å endre dets retning. Håpet er at det da vil oppstå en vridning, tilsvarende den forvrengende bevegelsen som altså utgjør systems selvforsvarsmekanisme: "[T]his reversibility remains something like a utopia, a form of nostalgia. It is a matter of waiting for the world to reverse. We must explore the monopolistic and universalizing ways of the world at their limit and wait to see whether [...] they will flip over into seduction"¹⁰ (Butler 1997: 44). Grunnen til at han påpeker et utopisk aspekt i sitt reversibilitetsbegrep er at det impliserer muligheten av en ordning radikalt annerledes enn den bestående. Samtidig må altså eventuelle endringer fremprovoseres innen systemet, hvilket betyr at man må avstå fra forsøk på å styre prosessen i retning av ønskede resultater. Uforutsigbarheten er altså avgjørende, da den hindrer iverksettelsen av avvergende tiltak fra det beståendes side. Da den tar avstand fra det å fremstille endelige målsetninger, som for eksempel proletariatets diktatur, innehar Baudrillards kritiske strategi et nærmest ikonoklastisk aspekt: Der den billedlige fremstillingen av Gud forbys fordi det menneskeskapte bilde aldri vil være guddommelig, er det som om Baudrillard mener at utopiens idé går tapt så snart man forsøker å beskrive en utopisk tilstand. Utopiens *ikke-sted* forringes altså i den grad man fremstiller det ut fra

¹⁰ Forførelse-begrepet hos Baudrillard betegner en relasjon preget av dualitet og resiprositet: "With seduction there is a respective challenge, a provocation which leads to a very strong dual relation. [...] Seduction is very reversible: signs are received and immediately sent back" (Baudrillard 1993: 85). Således representerer forførelse motsetningen av vårt forhold til media, der vi mottar tegn uten mulighet til å svare, og til systemet, som i følge Baudrillard også gjør oss til *mottakere* av lønn, arbeid også videre.

konteksten av hva vi kjenner. Slik sett kan man si at Baudrillards reversibilitetsbegrep er utopisk i ordets reneste forstand, da det betegner håpet om en alternativ tilstand, samtidig som det impliserer en uforutsigbarhet som besørger at dette *andre* forblir uartikulert, forblir et abstrakt håp og et ikke-sted.

Når Baudrillard hevder at den postmoderne alderen er preget av en implosiv bevegelse, må påstanden forstås i lys av hans begrep om reversibilitet. Fortidens utopier har blitt realisert, og vi befinner oss ved yttergrensene av dens idéer og idealer, eller rettere, vi har allerede passert dem. Metningspunktet er altså nådd, og noe annet må ta over: "[P]rocess of implosion that follows the gigantic process of explosion and expansion characteristic of past centuries. When a system reaches its own limits and becomes saturated, a reversal is produced" (Baudrillard 1994: 123). Den franske revoulsjonen trekkes i denne sammenhengen frem som eksempel på en historisk begivenhet som ikke ville kunne finne sted i dagens situasjon: "La Révolution n'est pas à l'ordre du jour en France parce que la grande Révolution a eu lieu [...]. Toute notre démarche dans la France d'aujourd'hui est de faire qu'il n'y ait pas de révolution" (Baudrillard 1992: 42). Baudrillard siterer her Louis Mermaz, minister i den sosialistiske regjeringen fra 1990-92, altså en offisiell politisk representant, og konteksten er tohundreårsjubileet for Revolusjonen. For Baudrillard illustrerer slike tilbakeskuende minnesmarkeringer en dreining i fokus fra fremtiden til fortiden, fra muligheten av at noe kan inntreffe til umuligheten av at en begivenhet kan finne sted igjen: "[R]evolution itself, the idea of revolution also implodes, and this implosion carries weightier consequences than the revolution itself" (Baudrillard 1994: 73). For å sikre at fortiden ikke skal gjenta seg holder man dens minne i live på kunstig vis, gjennom seremonielle jubileer og merkedager som går hånd i hånd med en hvitvaskende revidering av historien. Baudrillard kaller denne innstillingen *negativ forventning*. Man simulerer altså fortiden, i den forstand at man avkobler den fra sine referenter, hvilket muliggjør en slags selektiv nostalgi der selv de mest blodige begivenheter ufarliggjøres. Denne måten å forholde seg til fortiden på gjenfinner man i det nye samfunnet i *La carte et le territoire*.

5.4 Utopiens endrede vilkår

I romanens epilog understrekes det at den vellykkede gjenbefolkningen av landsbygda følger en rekke misslykkede forsøk: "Ils avaient entrepris de repeupler l'hinterland – et cette tentative, après bien d'autres essais infructueux, basée cette fois sur une connaissance précise des lois du marché, et sur leur acceptation lucide, avait pleinement réussi" (400). Nøkkelen til suksess ligger altså i innflytternes inngående kjennskap til, og aksept av, markedets lover. Utviklingen i verdensmarkedet har medført utflagging av industriproduksjon fra Frankrike, og økonomien er nå basert på håndverk, landbruk og fremfor alt turisme, hovedsakelig fra Russland og Kina. Den aksepterende tilpasningen til den rådende utviklingen er altså avgjørende. Denne bevisste medgjørligheten er nært beslektet med den avventende holdningen som kommer til uttrykk i Baudrillards maksime: "It is a matter of waiting for the world to reverse". Årsakene til den samfunnsmessige endringen som har funnet sted er altså de motsatte av dem man finner i *News From Nowhere*, der den er frembragt av en voldelig revolusjon, altså en målrettet politisk handling. Hos Houellebecq følger den som konsekvens av en overordnet utvikling i verdensmarkedet, som man så å si *lever i pakt med*. En måte å se den globale endringen på er altså som en *naturlig veksling*, som et ledd i en rytme tilsvarende den som preger Jeds kunstneriske karriere, men i et mye videre tidsperspektiv. Slik Jed underkaster seg sin inspirasjon og tilfældighetenes spill, underkaster også fremtidens franskmenn seg forhold utenfor deres kontroll.

Der sentralisering og urbanisering har vært den dominerende demografiske tendensen i århundrer, har denne utviklingen nådd sitt høyvannsmærke og begynt å snu. For Baudrillard er storbyen det stedet hvor den forutgående utviklingen manifesterte seg tydeligst, og følgelig også stedet hvor dens konsekvens, metningen av det sosiale, og den påfølgende reverseringen er mest merkbar: "Perhaps the great metropolises [...] have become sites of implosion in this sense, sites of absorption and reabsorption of the social itself whose golden age, contemporaneous with the double concept of capital and revolution, is doubtless past" (Baudrillard 1994: 47). For Baudrillard er altså byenes storhetstid over, parallelt med de store narrativenes død. Utopien som litterær sjanger er forankret i denne tilbakelagte tidsalderen, og i sin klassiske form, som *News From Nowhere* er et eksempel på, fremstår den således som anakronistisk i dagens situasjon. I *La carte et le territoire* personifiseres denne innsikten i Martin senior. Hans forsøk på å starte en bedrift i tråd med William Morris' idealer misslykkes fullstendig fordi det ikke finnes noe marked for hans ikke-funksjonalistiske,

ornamentorienterte tilnærming til arkitekturen. Han lever så å si i feil århundre, der opphøyningen av den banale funksjonalitet innen hans yrke er utslaget av en mer generell tendens: "[F]unctionalism's pretension to designating [...] the greatest degree of correspondence between the object and its function [...] is a truly absurd enterprise [...]; no culture has ever had towards its signs this naive and paranoid, puritan and terrorist vision" (Baudrillard 1994: 47). Baudrillard oppfatter altså funksjonalismen generelt som paranoid og puritansk. Martin senior kritiserer mer spesifikt Le Corbusier: "[P]our lui l'humanité devait se limiter à des modules d'habitation circonscrits au milieu de la nature, mais qui ne devaient en aucun cas la modifier. C'est effroyablement primitif quand on y pense, c'est une régression terrifiante par rapport à n'importe quel paysage rural" (213). Sammenliknet med et tradisjonelt kulturlandskap fremstår altså hans visjon som primitiv, men også *totalitær*, i sitt forbud mot menneskets interaksjon med sine naturlige omgivelser. Til grunn for denne oppfatningen av menneskeheten ser Martin et perspektiv som Le Corbusier hadde til felles med marxismen: "Comme les marxistes, [...] Le Corbusier était un productiviste" (212). Idéen om produktivitet som målestokk for menneskelige samfunn fremstilles altså som et reduktivt, brutalt verdenssyn, som ikke tar høyde for forskjellen mellom mennesker og maskiner.

Forskjellene mellom fremtidsvisjonene i Morris' og Houellebecqs romaner, kan i all hovedsak spores tilbake til den grunnleggende uoverensstemmelsen at den ene baserer seg på avskaffelsen av markedsøkonomi, den andre på dens videreføring. Den vellykkede samfunnsordningen vi finner i *La carte et le territoire* bygger på aksept av, og tilpasning til, det globale markedets lover. Hos Morris derimot fremstilles *the World-Market* som kilden til mye av misnøyen i Guests samtid:

[W]hile [...] they could not free themselves from the toil of making real necessities, they created in a never-ending series sham or artificial necessities, which became, under the iron rule of the aforesaid World-Market, of equal importance to them with the real necessities which supported life. By all this they burdened themselves with a prodigious mass of work merely for the sake of keeping the wretched system going. (Morris 2009: 80)

Avskaffelsen av dette overproduserende systemet er en av konsekvensene av revolusjonen i Morris' roman. Hos Houellebecq er motivasjonen for å gjenoppta tradisjonelle håndverk en helt annen. For i hans fremtidige Frankrike er den industrielle produksjonen helt og holdent flagget ut, og det er ønskene til utenlandske turister som styrer utviklingen i landet. En tilsvarende kobling mellom industriens forsvinning og turismens fremvekst beskrives også i

nabolandet. 30 år før sin død, altså før den store omveltningen i Frankrike, besøker Jed det tidligere tyske industribeltet Ruhrgebiet, i forbindelse med en retrospektiv utstilling av hans verker:

[L]a plupart des anciennes usines sidérurgiques avaient été transformées en lieux d'expositions, de spectacles, de concerts, en même temps que les autorités locales tentaient de mettre sur pied un tourisme industriel, fondé sur la reconstitution du mode de vie ouvrier au début du xx^e siècle. (H 413)

De gamle stålfabrikkene har altså blitt omgjort til lokaler for diverse kulturelle begivenheter, og området blir et slags museum der levesettet på begynnelsen av 1900-tallet blir gjenskapt. Denne forvandlingsprosessen er på mange måter en forløper for den som finner sted i Frankrike. Passasjen er imidlertid ikke en fremtidsvisjon, den industrielle turismen det henvises til er allerede en virkelighet i dag, og de som måtte ønske kan følge *Route der Industriekultur*¹¹ gjennom området. Da dette partiet er plassert etter beskrivelsen av det nye Frankrike, bidrar det til å legitimere denne profetien, til å gi den en virkelighetsforankring.

I *News From Nowhere* er den samfunnsmessige omveltningen fremstilt i tråd med en marxistisk historieforståelse. Kapittelet "How the Change Came" beskriver hvordan en stadig mer tilspisset konflikt mellom makthaverne og de organiserte arbeiderne kulminerer da et tusentalls demonstranter massakreres av hæren, hvilket utløser en borgerkrig der arbeiderne til slutt vinner frem og etablerer den nye samfunnsordningen. Hos Houellebecq forholder det seg stikk motsatt, her er det ikke arbeiderne som forårsaker endringen, men snarere forsvinningen av nettopp den tradisjonelle industri-arbeiderklassen. Denne tendensen blir ikke utelukkende referert til i epilogen, men også tidligere i romanens kronologi. For eksempel sier Houellebecq til Jed: "[C]hez vous aussi je sens une sorte de nostalgie [...] de l'époque où la France était un pays industriel" (165). Galleriet som Franz eier er likeledes et fabrikklokale der driften ble innstilt på 1980-tallet, og stamkaféen hans beskrives på følgende vis: "L'établissement s'obstinait à servir des ballons de rouge ordinaire et des sandwiches pâté-cornichons aux derniers retraités « couches populaires » du XIII^e arrondissement. Ils mouraient un par un, avec méthode, sans être remplacés par de nouveaux clients" (109). Her understrekes det altså at arbeiderklassen er i ferd med å dø ut, *for godt*. Gjennom romanen finner man altså spredte referanser til at det franske samfunnet befinner seg i en overgangsfase. Den mest eksplisitte indikasjonen på at en endring er i vente finner man i epilogen, men før den store endringen har funnet sted: "[O]n vivait une période

¹¹ <http://www.route-industriekultur.de/>

idéologiquement étrange, où tout un chacun en Europe occidentale semblait persuadé que le capitalisme était condamné, et même condamné à brève échéance” (382). Denne opplevelsen av at kapitalismen er dømt til undergang har altså ingenting å gjøre med arbeiderklassens motstand mot systemet, ettersom systemet selv er ferd med å utrydde dette samfunnssjiktet. Endringen som er i ferd med å inntreffe lar seg derfor ikke forklare ut fra et tradisjonelt revolusjonsbegrep, men heller i lys av Baudrillards begrep om implosjon. Utvikling har gått så langt i én retning at kapitalismen er i ferd med å spille seg selv ut over sidelinjen. Dette understrekes, i samme kapittel som sistnevnte sitat, gjennom en referanse til finanskrisen i 2008 og et påfølgende tap av selvtillit i finanssektoren.

Overgangen til den nye samfunnsordningen i Frankrike plasseres altså i et globalt perspektiv. De 20 foregående årene, opplyses det, besto i en ubrutt rekke kriser på verdensbasis, der store og uforutsigbare svingninger i markedet blant annet resulterte i massive sultkatastrofer: ”Ces crises avaient été d’une violence croissante, d’une imprévisibilité burlesque – burlesque tout du moins du point de vue d’un Dieu moquer, qui se serait amusé sans retenue de convulsions financières plongeant subitement dans l’opulence, puis dans la famine” (401). Markedets dramatiske svingninger knyttes altså til et guddommelig, ergo ikke-menneskelig, perspektiv. Dets ukontrollerbare karakter og globale virkefelt, gjør at at markedet fremstår nærmest som en naturkraft. Der en rik høst eller en ødeleggende tørkeperiode i tidligere tider fikk folk til henholdsvis å lovprise eller tro seg straffet av sin gud, er det nå verdensmarkedet som har antatt rollen av en kraft vi ikke (lenger) kontrollerer. I denne forstand kan man si at nøkkelen til de fremtidige franskmennenes vellykkede samfunnsordning er at de *lever i pakt med naturen*, at de utviser fromhet overfor den panteistiske guddommen som er markedet.

Arbeidssøkende emigranter trekker nå mot Asia i stedet for Europa: ”[L]’immigration, qui était [...] presque tombée à zéro depuis la disparition des derniers emplois industriels et la réduction drastique des mesures de protection sociale intervenue au début des années 2020” (403). I Frankrike skjedde det altså en drastisk innstramning i trygdeordninger samtidig som det siste av industriproduksjonen ble flagget ut. Innen Baudrillards historieforståelse vil det være en logisk sammenheng mellom disse to utviklingstrekkene. For nettopp arbeidsledighetstrygden oppfattes her som bevis på at arbeidet i Vesten har blitt ikke-produktivt. Den minstelønnen som alle er garantert er ikke en belønning for utført arbeid, men et middel for å inkludere alle i samfunnets fellesskap, som i stadig større grad bygger på reproduksjonen av arbeidets tegn. Utbredelsen av diverse trygdeordninger går altså parallelt

med tapet av arbeidets produktive karakter. Man kan følgelig påstå at det som finner sted i romanen er at sistnevnte prosess kulminerer og når sin yttergrense i og med forsvinningen av de siste restene av industrien, og dermed det produktive arbeidet. Ved dette punktet oppstår behovet for en ny ordning, en ny type produktivitet (Baudrillard 1992: 99). Arbeidets tegn har i den grad blitt utvannet gjennom sin endeløse reproduksjon, at det til slutt står igjen tømt for ethvert innhold, og imploderer. I denne situasjonen går trygde- og velferdsordninger med i dragsuget, som en del av det systemet som har slitt seg selv ut.

Frankrike er altså nødt til å finne seg selv opp på nytt, om enn ikke helt fra bunnen av, og hele den nye samfunnsordningen bygger på tilpasning til turistenes idealiserte bilde av landet. Der russerne fremstilles som generøse, beskrives den kinesiske kundegruppen som usedvanlig opptatt av lokale tradisjoner: "Ils manifestaient un respect excessif, presque une vénération pour les coutumes locales – que les nouveaux arrivants au départ connaissaient mal, mais qu'ils s'étaient appliqués, par une sorte de mimétisme adaptif, à reproduire" (402-403). De kinesiske turistene er altså mer opptatt av lokalkoloritt enn de nyankomne franskmennene, som imidlertid tilpasser seg kundenes ønsker og henter frem igjen regionale matoppskrifter, danser og klesplagg. Ordvalget i sitatet gir uttrykk for en spesiell måte å forholde seg til fortiden på. At man *etterlikner* og *reproduserer* lokale skikker impliserer at det turistene blir presentert for ikke er originalt, ikke er ekte vare, hvilket det heller ikke kan være, ettersom lokalbefolkningen består nærmest utelukkende av innflyttere. Deres inntektsgrunnlag ligger i landsbygdas rekonstruerte historisitet, og de blir altså en form for skuespillere, hvis oppgave er å simulere en fortid de selv ikke har noen tilknytning til. At de mangler denne tilknytningen er imidlertid uviktig, ettersom det turistene etterspør uansett ikke er et autentisk bilde av fortiden, hvilket ville inkludert en fremmedfiendtlig og ugjestmild lokalbefolkning, men en fortid filtrert gjennom samtidens revisjonistiske blikk.

Man kan altså si at Houellebecqs visjon av den turistifiserte franske landsbygda eksemplifiserer en holdning til fortiden som ber om *det beste fra begge verdener*, om en simulert fortidighet der det også er plass til utleie av firehjulinger og internettilkobling via satellitt. For Baudrillard er en slik holdning typisk for vår tidsalder. Han hevder at vi henter frem elementer fra fortiden etter ønske, og plasserer dem i en samtidig kontekst for dermed å skape en slags mosaisk nåtid. Det er ikke uten entusiasme at han registrerer hvor enkelt historiske levninger lar seg hente opp igjen og reaktualiseres:

Ce qui est fantastique, c'est que rien de ce qu'on croyait dépassé par l'histoire n'a vraiment disparu, tout est là, prêt à ressurgir, toutes les formes archaïques, anachroniques, intactes et intemporelles comme les virus au fond du corps. L'histoire ne s'est arrachée au temps cyclique que pour tomber dans l'ordre du recyclable. (Baudrillard 1992: 47)

Fortidens former, hevder han, likner altså virus som etter den første infeksjonen blir liggenede latent i kroppen, klare til å reaktiveres. Vi har altså trådt inn i en fase av historien der man gjenvinner gamle ideologier, religioner, konflikter også videre, parallelt med at vi slutter å utvikle nye. Et viktig poeng her er at det universelle symbolet for resirkulering, de vridde pilene som utgjør en trekant, er et bilde av en Möbius-flate. Da Baudrillard setter syklisk tid opp mot gjenvinningens orden, er altså en av implikasjonene at historiens *retning*, som vil være mulig å fastslå innen en syklus, ikke lenger kan bestemmes definitivt. Enhver utvikling eller hendelse vil kunne reverseres gjennom den vridningen som gjør Möbius-båndet til en ikke-orienterbar, ensidig flate. Deres konsekvenser og ringvirkninger vil dermed nødvendigvis bli svært uforutsigbare, og Baudrillard setter den nevnte tendensen til retrospeksjonen i sammenheng med denne sam- og fremtidens uoversiktelige karakter. Man vender seg mot fortiden på jakt etter sammenheng, etter en lettere definerbar virkelighet, men håpet er fåfengt: "Ce revival de formes disparues ou en voie de disparition, cette tentative d'échapper à l'apocalypse du virtuel, est une utopie, la dernière de nos utopies – plus nous essayons de retrouver du réel et du référentiel, plus nous nous enfonçons dans la simulation" (Baudrillard 1992: 163). Den eneste utopien vi har igjen, hevder han altså, er drømmen om en fortidig, ikke-hyperreell virkelighet. Når man bringer fortiden inn i nåtiden vil den imidlertid alltid være simulert, aldri autentisk.

Denne *promiskuøse* tilnærmingen til historien, skriver han, har sin foregangsmann i Walt Disney:

Tout cela est au fond le triomphe de Walt Disney, génial précurseur d'un univers de promiscuité ludique de toutes les formes passées ou actuelles, de récurrence mosaïque de toutes les cultures [...]. On a longtemps cru que tout cela était imaginaire, c'est-à-dire dérivatif et décoratif, puéril et marginal. Mais on va s'apercevoir qu'il y avait là comme une préfiguration de la courbure réelle des choses. (Baudrillard 1992: 164-165)

Påstanden er altså at den løsslupne omgangen med fortidens former som man finner i Disney-universet, skulle vise seg å bli modell for en postmoderne tilnærming til historien. Kurvaturen det refereres til i sitatet kan utdypes med referanse til en annen tekst, der Baudrillard hevder at historiens romtid må tenkes som sfærisk i stedet for lineær, og at historien en gang på 1980-

tallet nådde et slags svingningspunkt og endret retning. Frem til dette punktet, hevder han, var historien i en oppadgående bevegelse. Nå er den på vei nedover, hvilket betyr at enhver historisk hendelse har motsatt fortegn:

[T]he same events have different meanings depending on whether they take place in a history that is being made or in a history being unmade. It's the same with the curve of history as it is with the trajectory of reality. It is the upward movement which gives them force of reality. On the downward curve – or because the movement is simply continuing as a result of inertia – everything is caught in a different refraction space, [...] words and effects are stood on their head, and every movement impedes every other. (Baudrillard 1996: 66)

Idéen om en historiens kurvatur, der en oppadgående bevegelse avløses av en nedadgående, kan forstås som en variasjon over tanken om en utvikling som ved sitt ytterpunkt endrer karakter fra eksplosiv til implosiv. Et sentralt poeng er i begge tilfeller at den dialektiske historieforståelsen, som utvikles under den eksplosive eller oppadgående fasen, mister sitt fotfeste da endringen, hva enten den betegnes som en svingning, reversering eller vridning, finner sted. Frem til da, hevder Baudrillard, sto det negative i et slags balansert spenningsforhold til det positive, og innen dette spenningsfeltet kunne hendelser, diskurser, subjekter og objekter eksistere. I dag er imidlertid all negativitet fjernet, og vi opplever en overflod av virkelighet, av ubalansert positivitet: "Everything which stood in a fixed relation of opposition is losing its meaning by becoming indistinguishable from its opposite as a result of the upsurge of a reality which is absorbing all differences and conflating opposing terms by promoting them all unreservedly" (Baudrillard 1996: 67). På samme måte som representasjonens avgjørende mangel utviskes av teknologiske fremskritt, blir også de begrepsmessige forskjellene og motsetningene som tidligere strukturerte vår verden, utjevnet og oppløst gjennom en overproduksjon av tegn.

Denne utjevningen av forskjeller og motsetninger kan forstås som en slags selvforsvarsmekanisme. Ved å absorbere sin motsetning skaper et system eller konsept en slags diskursiv forvirring, og avleder således kritikk ved at muligheten av å innta en determinert diskursiv posisjon destabiliseres: "It is always a question of proving the real through the imaginary, [...] proving the system through crisis, and capital through revolution[.] [...] Everything is metamorphosed into its opposite to perpetuate itself in its expurgated form" (Baudrillard 1994: 19). Dette sitatet kan i første omgang knyttes til romanens epilog gjennom refereansen til system og krise. Systemet må i denne sammenhengen forstås som den globale markedsliberalismen, Houellebecqs variant av

Morris' *World-Market*, hvis utvikling har medført nettopp en rekke kriser. Imidlertid har ikke disse rokket ved systemet, de har kun bidratt til en maktforskyvning *innen systemet*, som altså viser seg motstandsdyktig. At denne utviklingen har kommet særlig Kina og Russland til gode knytter videre an til Baudrillards påstand om at kapitalen bekreftes gjennom revolusjon. Begrepet *markeds-leninisme*¹² brukes gjerne til å betegne den tendensen man i senere tiår har sett særlig i Kina, til å kombinere et kommunistisk statsapparat med en kapitalistisk handelspolitikk. Siden Maos død i 1976 har landet gjennomført en rekke liberaliserende økonomiske reformer og økt sin deltakelse på verdensmarkedet, samtidig som kommunistpartiets maktmonopol blir opprettholdt. Denne strategien har medført svært høy økonomisk vekst, og man gjenfinner tendenser til en liknende *statskapitalisme* i det post-sovjetiske Russland. Kommunismen nærmer seg altså kapitalismen ad omveier, og på samme måte som man i Houellebecqs fremtid henter frem og integrerer utvalgte elementer fra fortiden, er det også her snakk om å oppnå det beste fra begge verdener.

Den tendensen til maktforskyvning fra Vest til Øst, spesielt fra USA til Kina, som er mye omtalt i dag, ble antydnet av Baudrillard allerede i 1992. Han spurte seg hvorvidt Berlinmurens funksjon ikke egentlig hadde vært å beskytte Vesten fra østlig innflytelse snarere enn omvendt, og anklaget Vesten for, i sin naive tro på kompatibiliteten av forskjellige kulturer, ikke å forstå Østens *ugjennomtrengelighet*: "Les autres cultures (y compris celles de l'Est), même lorsqu'elles donnent l'impression de se vendre, ou de se prostituer aux biens matériels ou aux idéologies occidentales, justement, derrière le masque de la prostitution, restent impénétrables" (Baudrillard 1992: 75). Poenget her er at den tilsynelatende omfavnelsen av vestlige ideologier og materielle goder, ikke innebærer en virkelig internalisering av vestlig kultur. Vesten, hevder Baudrillard, er seg selv fremmed, har en lags ustabil, rotløs identitet. Etnosentrisk som den er, antar den at andre kulturer er like lett påvirkelige som den selv, og tar følgelig overflateeffekter for en dyptgripende seier. Det som fremstilles i epilogen i *La carte et le territoire* er på mange måter konsekvensene av denne holdningen. Frankrike har blitt en fornøylesparkversjon av seg selv, hvis identitet er en simulasjon definert av det ønskebildet utenforstående har av landet: "La prostitution avait même connu, sur le plan économique, une véritable embellie, due à la persistance, en particulier dans les pays d'Amérique du Sud et la Russie, d'une image fantasmée de la *Parisienne*" (401).

¹² Se: <http://www.collinsdictionary.com/submission/12780/market-Leninism> For et mer utdypende eksempel på bruk av begrepet: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/10731390/Why-Americas-poisonous-politics-makes-Market-Leninism-an-attractive-alternative.html>

Prostitusjonen fremstår her som en næringsvei i tråd med samfunnet for øvrig, da den baserer seg på det vedvarende *image* Frankrike har i utlandet, og således inngår i den overordnede salgsvaren *La France profonde*. Kontrasten til *News From Nowhere* er klar: "If you are going to ask to be paid for the pleasure of creation, which is what excellence in work means, the next thing we shall hear of will be a bill sent in for the begetting of children" (Morris 2009: 79). I Morris idealsamfunn synes altså konseptet lønn like fremmed som det å betale for sex, en absurd idé ettersom innbyggerne praktiserer fri kjærlighet. Enkeltmenneskets behov dekkes gjennom felleskapets organisering, uten at penger kommer inn i bildet, motsatt Houellebecqs fremtidsvisjon, der penger og tilpasning til markedsettespørselen utgjør de styrende faktorene. Da man lever av å simulere en tilstand i tråd med kundenes ønsker, vil jeg hevde at prostitusjonen i *La carte et le territoire* kan leses i utvidet betydning, som samlebetegnelsen for det fremtidige Frankrikes næringsgrunnlag. Den tilstanden som fremstilles i Houellebecqs fremtidsvisjon kan således sies å være eurosentrismens baksmell, orientalismen snudd på hodet, og begynnelsen på den speilvendte runden rundt historiens Möbiusbånd.

5.5 I en verden der alle var som Jed Martin

Da Jed under sitt siste møte med Houellebecq spør forfatteren hvorvidt han mener William Morris var en utopist, med konnotasjonen *urealistisk*, får han følgende svar: "[L]e modèle de société proposé par William Morris n'aurait rien d'utopique dans un monde où tous les hommes ressembleraient à William Morris" (258). Med utgangspunkt i denne forbeholdne formuleringen vil jeg avslutningsvis drøfte Jeds siste kunstverker i lys av utopi-begrepet.

Far og sønn Martin har som nevnt motstridende oppfatninger om bruken sterke medikamenter. Jed ser et neddopet liv som missunnelsesverdige: "[S]ans soucis, sans responsabilités, sans désirs ni sans craintes, proches de la vie des plantes, où l'on pouvait jouir de la caresse modérée du soleil et de la brise" (332). Han sammenlikner altså denne tilværelsen med plantenes tilværelse. Her er det en kobling til hans videokunstverk: "[C]es trames végétales mouvantes, à la souplesse carnassière, paisible et impitoyables en même temps, qui constituent [...] la tentative la plus aboutie, dans l'art occidental, pour représenter le point de vue végétal sur le monde" (409). Han fremstiller altså plantenes synsvinkel, deres syn på verden, som er fredelig og nådeløst, fritt for de mange komplikasjonene som tynger ned et menneskeliv. Denne passasjen gir gjenklang av det tidligere tekststedet der insekter

Jasselin anlegger en flues synsvinkel, hvor ut fra et menneskelig enkelt og greit er næring. Da plantene her blir omtalt som *carnassière* viser det til den samme oppfatningen, at mennesket består av organisk materiale som etter vår død gir næring til andre livsformer, som resirkuleres i et økologisk kretsløp. Avstanden mellom menneskelig bevissthet og denne naturens nøkterne fungeringsmåte markeres i denne sammenhengen av ordet *impitoyables*, men tematiseres også andre steder i romanen, for eksempel i referansene til ashubameditasjon, og i det at faren velger en *menneskelig død*, fordi han ikke kan holde ut å la naturen gå sin gang. Dette gapet det altså vises til, mellom det menneskelige og verden for øvrig, virker belysende på to passasjer angående forholdet mellom verden og kunsten, henholdsvis fra romanens første og annen del: ”Jed consacra sa vie [...] à l’art, à la production de représentations du monde, dans lesquelles cependant les gens ne devaient nullement vivre” (37). Og i del to: ”[L]e monde était tout sauf un sujet d’émotion artistique, le monde se présentait absolument comme un dispositif rationnel, dénué de magie comme d’intérêt particulier” (259). Kunst fremstilles altså som en fåfengt aktivitet, da den verden den eksisterer i og forholder seg til, fremstår som en rent rasjonell størrelse, blottet for affekt. Det siste sitatet inngår i en passasje der Jed kjører bil og hører på radio. Han opplever et kulturnyhets-program og en operasending som henholdsvis vulgært og tilgjort, og slår seg først til ro med den *konkrete informasjonen* på en trafikkkanal. Deretter sammenliknes hans fremtidsutsikter med bilens interiør: ”[P]aisible et sans joie, définitivement neutre” (260). Selv om similien altså eksplisitt viser til hans Audi, et menneskeskapt objekt, gjør ordvalget at det gjennom retroaktiv lesning blir klart at den også indirekte viser til plantenes *nøytrale* tilværelse.

Det er denne rolige, begivenhetsløse, *vegeterende* tilstanden som preger de lange periodene mellom Jeds produktive kunstneriske faser. Det å vente på inspirasjon er en del av hans sykliske arbeidsmønster, og nødvendigheten av inaktivitet er noe han aksepterer. Således tilbringer han store deler av sitt liv i en tilstand parallell til planten som lar seg kjærtegne av vinden. Hans kunst tar for seg det sosiale, men er aldri *engasjert*, og presenterer alltid et utenforstående, ikke-menneskelig blikk, hva enten det er objektivt, guddommelig eller vegetabilsk. Hans annerledeshet, den utenforskapen som ligger til grunn for hans kunstneriske suksess, speiles i det at han aldri har lest en avis, og det at han først og fremst definerer seg selv som tv-seer, hvilket impliserer en passivt observerende holdning. Der både faren og Houellebecq fremstår som ulykkelige intellektuelle, mennesker som har lidd under uforeneligheten av idealer/idéer og *det virkelige liv*, er Jed tvert imot en person som *ikke gjør*

motstand. Innflytelsen fra William Morris knytter Martin senior eksplisitt til utopisk tankegods, mens Houellebecqs gjenlesning av 1800-tallets store sosiale reformatorer peker i samme retning. Hans formulering om Morris, synes å tilsa at det grunnleggende problemet med den utopiske idé, er at den ikke tar høyde for *den menneskelige faktor*. Morris var et unntaksmenneske som klarte å overføre sine idéer til vellykket praksis, men kun i liten skala. Realiseringen av den idéle samfunnsordningen han foreslo ville kun latt seg gjennomføre i en verden der alle var unntaksmennesker. Hans eget utsagn om utopi-sjangeren synes å avsløre at han selv var klar over denne begrensningen: "[T]he only safe way of reading a utopia is to consider it as the expression of the temperament of its author" (Leopold 2009: xxx). I likhet med Morris er Jed et unntaksmenneske, i sin passive, føyelige, avventende holdning. I hans videoverk kommer dette temperamentet til syne. Det er på den ene siden en konfrontasjon med hans egen dødelighet. Hans aksepterende, men noe reserverte holdning til tilværelsen understrekes, helt til det siste: "C'est ainsi que Jed Martin prit congé d'une existence à laquelle il n'avait jamais totalement adhéré". Og lenger ut i samme avsnitt: "Allons, il n'avait pas eu une mauvaise vie" (412). Jeds oppfatningen av at livet ikke er noe man har valgt, likestiller det på et vis med døden. Da han er imot fremskyndelsen av sistnevnte, fremstår de begge som størrelser utenfor hans kontroll, og begge er følgelig noe han, i likhet med inspirasjonen, må *underkaste* seg. Denne samme tanken om at livet er noe større enn oss kommer til uttrykk i verkets mer allmennmenneskelig aspekt, gjennom den nedbrytningen av artefakter som symboliserer forgjengeligheten av *alt menneskelig*. Og her ligger verkets utopiske aspekt: Drømmen om noe ideelt, mønstergyldig, noe perfekt, som er utopiens kjerne, er i bunn og grunn også drømmen om noe annet enn det menneskelige, som alltid er feilbarlig. Jeds visjon av verden etter menneskene, en verden *fri for mening*, er således en fremstilling utopiens *ikke-sted* i sin reneste form. En levende verden, fullkomment fredelig og uten nåde.

Litteraturliste

Baudrillard, Jean. 2009. *L'échange symbolique et la mort* [1976]. Paris

Baudrillard, Jean. 2005. *Le complot de l'art*. Paris

Baudrillard, Jean. 1999. "Photographies: For Illusion Isn't The Opposite of Reality".
Fotografien, Photographies, Photographs, 1985-1998. Red. Peter Weibel.
<<http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/photographies/>> Nedlastet
16.04.2014

Baudrillard, Jean. 1996. *The Perfect Crime*. [fransk orig. 1995]. Overs. Chris Turner. London

Baudrillard, Jean. 1994. *Simulacra and simulation* [fransk orig. 1981]. Overs. Sheila Faria
Glaser. Ann Arbor

Baudrillard, Jean. 1993. *Baudrillard live : selected interviews*. Red. Mike Gane. London

Baudrillard, Jean. 1992. "Revolution and the end of utopia". Overs. Michel Valentin. I *Jean
Baudrillard : the disappearance of art and politics*. Red. William Stearns og William
Chaloupka. Basingstoke, s. 233-242

Baudrillard, Jean. 1992. *L'illusion de la fin : ou, la grève des événements*.

Butler, Rex . 1997. "Baudrillard's list" [1994]. Intervju i *Jean Baudrillard : art and artefact*.
Overs. Nicholas Zurbrugg. London, s. 43-50

Borges, Jorge Luis. 2010. "Om nøyaktighet i vitenskapen" [spansk orig. 1946]. I *Samlede
fiksjoner*. Overs. Kari og Kjell Risvik. Oslo

D'Afflon, Aymeric. 2011. "L'animal lecteur, et autres sujets sensibles: *La Carte et le
Territoire* de Michel Houellebecq". I *Littérature* nr. 163. Forlaget Larousse. Paris, s.
52-74

Houellebecq, Michel. 2010. *La carte et le territoire*. Pocketutgave på forlaget J'ai lu, 415
sider. Paris

- Houellebecq, Michel. 1994. *Extension du domaine de la lutte*. Pocketutgave på forlaget J'ai lu. Paris
- Houellebecq, Michel. 1998. *Les particules élémentaires*. Pocketutgave på forlaget J'ai lu. Paris
- Houellebecq, Michel. 2001. *Plateforme*. Paris
- Houellebecq, Michel. 2005. *La possibilité d'une île*. Paris
- Kant, Immanuel. 1995. *Kritikk av dømmekraften : (i utvalg)* [tysk orig. 1790]. Overs. Espen Hammer, Oslo
- Kant, Immanuel. 2008. "Fra Kritikk av dømmekraften" [tysk orig. 1790] i *Estetisk teori : en antologi*. Red. Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg. Overs. Espen Hammer. Oslo, s. 56-93
- Leopold, David. 2009. "Introduction" [2003] i *News From Nowhere, or, An epoch of rest : being some chapters from a utopian romance*. Oxford, s. vii-xxxi
- Lyotard, Jean-François. 1986. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris
- Morris, William. 2009. *News From Nowhere, or, An epoch of rest : being some chapters from a utopian romance* [1891]. Oxford
- Munier, Brigitte. 2013. "À l'ombre de l'utopie : la contre-utopie et la dystopie" i *Les utopies*. Red. Éric Letonturier. Paris, s. 115-130
- Musso, Pierre. 2013. "Le crépuscule technologique de l'utopie" i *Les utopies*. Red. Éric Letonturier. Paris, s. 99-114
- Pickover, Clifford A. 2006. *The Möbius strip : Dr. August Möbius's marvelous band in mathematics, games, literature, art, technology and cosmology*. New York
- Valéry, Paul. 1960. "Mauvaises pensées et autres" [1942] i *Œuvres II*. Paris, s. 783-909
- Viard, Bruno. 2011. "La Carte et le Territoire, roman de la représentation: entre trash et tradition". I *Lendemain* nr. 142/143. Red. Wolfgang Asholt m.fl. Tübingen, s. 87-95

Viard, Bruno. 2013. *Les tiroirs de Michel Houellebecq*. Paris

Vedlegg



Damien Hirsts verk *In His Infinite Wisdom* fra 2003, en seksbenet kalv på formaldehyd. Bilde hentet fra <<http://www.damienhirst.com/in-his-infinite-wisdom>> den 08.05.2014